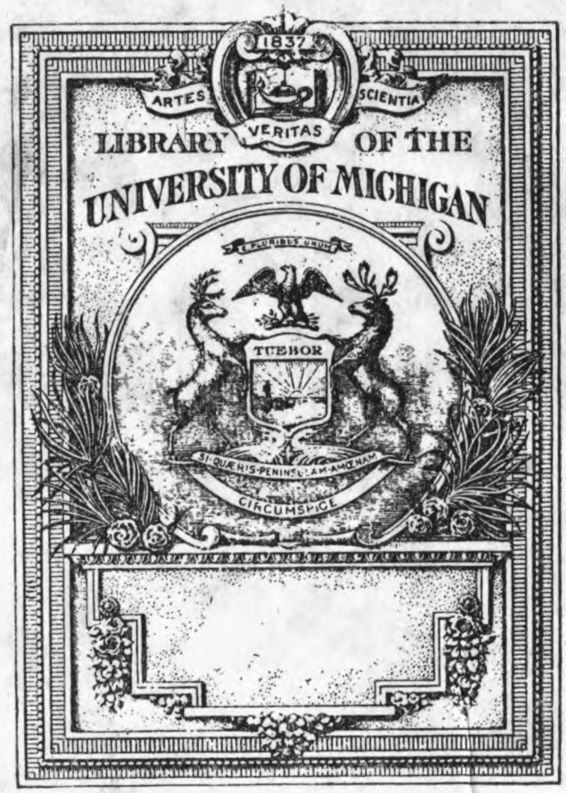
Theodor Fontane

von

Conrad Wandrey

C. H. Beck München

J.OST


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

Theodor Fontane

Von

Conrad Wandrey

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1919

Dem Andenken
meines lieben Bruders
Hans
gewidmet

Vorwort

Der Schwerpunkt dieses Buches liegt nicht im Historischen oder Biographischen, es fragt nach dem Wesen, der Bedeutung und Eigenrichtigkeit des **Dichters** Fontane, eines durch sein künstlerisches Werk noch und immer Lebendigen, es will das Fontanebild dieser Gegenwart einfangen, ohne subjektive Parteinahme, aber auch ohne vorgebliche Objektivität. Die Darstellung geht aus von einem intuitiven Gesamterlebnis der geistigen Persönlichkeit Fontanes, das, analytisch erfaßt, Einheitliches und Unteilbares mit den wissenschaftlichen Mitteln der begrifflichen Zergliederung und wertenden Zusammenschau nachzuformen versucht.

Dieser Betrachtungsweise, deren Methode im einzelnen dem Gegenstand angepaßt ist und aus ihm selbst ihre Maßstäbe zu entlehnen sucht, rückt das Privatleben des Dichters — das so gern mit dem Biographischen verwechselt wird — an die Peripherie. Im Zentrum steht die bewegte Einheit des Individuellen und des Künstlerischen als selbständiges Phänomen, das auch wohl von der vita des Dichters manche Färbung empfängt, aber nicht aus ihr, so wenig wie aus bloßen Zeitumständen erklärt werden kann. Das Individuell-Künstlerische wird gefaßt als gegebene, nicht weiter auflösbare Substanz, deren besondere, nur Fontane eigene Artung in jedem Zug, vor allem im Entscheidenden, der dichterischen Form- und Gehaltgebung, durchschlägt.

Einem einleitenden Kapitel, das aus dem Privatleben Fontanes das typisch Bedeutsame heraushebt, folgt ein gedrängter Abriß der geistigen Persönlichkeit, dessen verbindliche Züge erst durch die späteren Teile des Buches hin, an Beispiel und Einzelfall, sinnfällig und lebendig werden können.

Wie das Privatleben, tritt auch die Wanderungsschriftstellerei in diesem vom Dichter Fontane handelnden Buch nach Gebühr zurück. Die Geltung Fontanes als Dichter ist in stetem Wachsen begriffen, der früher ausschließlich und später vornehmlich belobte Wanderer durch die Mark Brandenburg ist heut eine Lokalangelegenheit dieser Provinz und für die deutsche Literatur nicht eben von Belang. Desgleichen erforderte die hohe Bewertung des Balladen-

schreibers eine der neuen tieferen Einsicht in das Wesen der Verskunst entsprechende Korrektur.

Um so stärker leuchte nun das reine Bild des geborenen Epikers Fontane, des größten nach und neben Gottfried Keller in diesen Jahrzehnten. Die Reihe der Berliner Romane, aus den Wanderungen herauswachsend, von der langsamen Erhebung „Vor dem Sturm" über die beiden Gipfelpunkte der „Irrungen, Wirrungen" und der „Effi Briest" hinweg bis zur letzten Senkung des „Stechlin", ist der eigentliche Gegenstand des Buches. Die Analyse ihrer charakteristischen Formgebung, ihres individuell-fontanischen Gehaltes — wobei auf alle bloßen Inhaltsangaben, die besonders bei epischen Werken sich als Analysen auszugeben pflegen, verzichtet ist — möge endlich das langhin verschleppte Urteil von Fontanes im Kleinen, Behaglichen, Läßlichen sich verlierender Bürgerlichkeit berichtigen. Die stete Lebendigkeit und Gegenwart der besten Romandichtungen Fontanes widerlegt allein schon diese befangene Wertung des abgelaufenen Zeitalters.

Die aus dieser Reihe herausfallenden Romane von merklich minderem künstlerischen Niveau und dünnerem Gehalt werden dann in knapper Überschau des Kapitels „Epische Nebenwerke" abgehandelt, wie denn dieses ganze Fontanebuch, insonderheit der erste und fünfte Teil, nirgends um breite Deskription, stoffliche Vollständigkeit und äußere Chronologie, sondern um Zusammenfassung, Formung und Deutung des umfänglichen Materials bemüht ist.

So gibt es als Ganzes ohne billige Glorifikation oder modische Konzessionen, sine ira et studio, das heutige Bild Fontanes, dessen lebenspendende Kraft, trotz manchen Wandels, in unverminderter Frische lebendig ist. Gerade einer Zeit wie der Gegenwart, die aus einem Extrem ins andere überzuschlagen droht und die Berechtigung jeder traditionellen Neigung abzuleugnen sucht, kann Fontanes weises Sowohl-Alsauch, sein ruhiges Anerkennen konservativer und demokratischer Tendenzen, seine jenseits der politischen Parteiungen im wesenhaft Deutschen verwurzelte Lebensgesinnung zu einem wegweisenden Führer werden.

Hinterstein im Allgäu, am 6. August 1919

Dr. Conrad Wandrey.

Inhalt

Erster Teil

Grundlagen und Anfänge

1. Lebensgeschichte

„Das Leben hat mich gelehrt, daß alles auf die Menschen ankommt, nicht auf die sogenannten Verhältnisse. Die Menschen, in neunundneunzig Fällen von hundert, machen diese. Auch wenn sie sich ungünstig gestalten, werden sie durch das, was wir in uns haben, doch schließlich besiegt. Besiegt, nicht um als irgendein Rothschild oder sonstiger Glücksprinz aus ihnen hervorzugehn, aber doch insoweit, um den feindlichen Mächten einen ehrenvollen Frieden abzuzwingen."

Am Johannistage des Jahres 1827 siedelte der Apothekenbesitzer Louis Henri Fontane von Neu-Ruppin nach Swinemünde, der kleinen und erst vor kurzem aufgeblühten Ostseestadt über. In seiner Begleitung waren, da die Frau einer Nervenkur halber in Berlin weilte, nur die vier Kinder und die Amme des Jüngsten. So ging es in dreitägiger Reise über Neu-Strelitz und Anklam, auf einer Fähre nach Usedom hinüber und bei sinkender Sonne des letzten Tages in die unscheinliche Stadt hinein. Verwundert schaute der älteste Knabe auf die spärlichen und ärmlichen Häuser, die zu beiden Seiten des nur langsam durch den Sand mahlenden Wagens vorüberzogen, auf den ungepflegten Platz, darauf gegenüber der scheunenartigen Kirche vor einem schmucklosen Hause mit endlos aufsteigendem Dach das Gefährt endlich hielt. So zog der achtjährige Theodor Fontane in die Stadt ein, in der er, ein durchschnittlicher, in keiner Hinsicht hervorragender Knabe, seine Jugend verbringen sollte.

Swinemünde bot damals dem fremden Ankömmling ein eigenartiges und unerwartetes Bild gesellschaftlichen Lebens. Mit seinen nur viertausend Einwohnern hatte es nichts von dem engen Geiste, der

ängstlichen Begrenztheit einer binnenländischen Kleinstadt. Die höhere Schicht der Bevölkerung war von bunter, internationaler Zusammensetzung: Schweden, Dänen, Holländer, Schotten waren ansässig geworden, den Einheimischen hatte der Handelsverkehr und das seestädtische Treiben die Philiströsität des Pfahlbürgertums ferngehalten, die oft eine unvermeidliche Folge der Abgeschlossenheit und eines kärglichen Auskommens sind. Man lebte und ließ leben. In der Ressource, die die Honoratioren zu den zahlreichen Festlichkeiten des Jahres vereinigte, ging es oft hoch her. Eine derbe, nördliche Lebensfreude konnte unbedenklich ihre Lustigkeit in Übermut ausschweifen lassen, ohne daß man geglaubt hätte, seiner Respektabilität etwas zu vergeben. Den derben Gewohnheiten entsprach eine praktische Gesinnung. Auf Erwerb gerichtete Tätigkeit, Besitz und ererbtes Herkommen hatten in diesen wohlhabend gewordenen Kaufleuten, langansässigen Gutsbesitzern und weltgereisten Seeleuten eine tiefe Skepsis gegen das „höhere Geistige" großgezogen: man ließ es mit Fug und Recht gelten, aber man hielt nicht allzuviel davon. Es war eine von geistiger Überfeinerung und nüchterner Korrektheit gleichweit entfernte Sphäre, in die der junge Apotheker hineingeriet, eine Welt des bon sens und savoir faire, wie er es ausgedrückt haben würde.

Louis Henri Fontane wußte sich in die neue Umgebung bald zu finden, ihre Lebensformen ließen verwandte Saiten in ihm anklingen. Dem flotten Ton der Swinemünder antwortete das leichte Temperament dieses Abkömmlings einer französischen Refugiéfamilie. Fontane wie seine Frau, die Tochter eines Berliner Seidenkaufmanns, entstammten der französischen Kolonie Berlins, und mancher Zug französischer Wesensart ist von den Eltern auf Theodor Fontane übergegangen, für seine Persönlichkeit und seine Kunst von Bedeutung geworden: Liebenswürdigkeit, schmiegsame Eleganz, Lebenstapferkeit ohne Vierschrötigkeit charakterisieren den Menschen, ein tieferes Verständnis für Dinge rein formaler Natur, eine ungewöhnliche Begabung für den Dialog den Künstler Fontane, Gaben, die nicht allzuoft sich deutschem Wesen verquicken und hier

ihre tiefere völkische Wurzel haben. Der Hang des geistig bewegten Deutschen zum Süden als seiner natürlichen Ergänzung hat in der dichterischen Erscheinung Theodor Fontanes eine merkwürdige Umkehrung erfahren, insofern er, ein durchaus deutsch empfindender Mann von ausgesprochen nicht-südlicher Neigung, alle Voraussetzungen zu einer harmonisch menschlichen Ausbildung in sich, vom Blüte her, vorfand.

Mit dieser Mischung deutschen und französischen Wesens hängt es zusammen, daß Theodor Fontane aufs glücklichste vereinigte, was seine Eltern getrennt besaßen: Charakter und Temperament. Louis Henri Fontane wird durch den verklärenden Schimmer, mit dem die tiefe Liebe und Humanität des Sohnes in hohem Alter die Gestalt des Vaters in den „Kinderjahren" umgeben hat, als ein bloßes Temperament sichtbar, dem eine ausgesprochene Charakteranlage fehlte. Das autobiographische Erinnerungsbuch zeichnet, auf die Abstammung der Eltern aus verschiedenen französischen Stämmen hinweisend, ihren Wesensgegensatz mit den Worten: „So darf es nicht sonderlich überraschen, daß „mes ancêtres", trotz räumlicher Nachbarschaft, dieser Stammesverschiedenheit entsprachen, eine Verschiedenheit, die, völlig unbeeinflußt durch die inzwischen erfolgte Verpflanzung ins Brandenburgische, sich auch noch in meinen Eltern zeigte: mein Vater war ein großer, stattlicher Gascogner voll Bonhomie, dabei Phantast und Humorist, Plauderer und Geschichtenerzähler, und als solcher, wenn ihm am wohlsten war, kleinen Gasconnaden nicht abhold; meine Mutter andererseits war ein Kind der südlichen Cevennen, eine schlanke, zierliche Frau mit schwarzem Haar, mit Augen wie Kohlen, energisch, selbstsuchtslos und ganz Charakter."

Henri Fontane war in dem sehr jugendlichen Alter von dreiundzwanzig Jahren die Ehe mit der Einundzwanzigjährigen eingegangen. Seine Unerfahrenheit verstärkte das Mißverhältnis des Gascognertemperamentes zu dem relativ gesetzteren Alter der schon von Natur festeren Frau. Sie hatten im März 1819 von dem gemeinschaftlichen Vermögen die Löwenapotheke in Neu-Ruppin ge-

kauft, am 30. Dezember selbigen Jahres war der älteste Sohn, Theodor Fontane, geboren worden. Das stille Leben der märkischen Landstadt hatte dem unruhigen Geiste des jungen Apothekers wenig zugesagt, eine mit den Jahren sich steigernde Spielpassion war die schlimme Folge der Langweile gewesen und der Geschäftsunkundige, von berechtigten Vorwürfen der Familie Bedrängte, mit Schuldforderungen Belastete am Ende zum Verkauf des äußerst günstigen Geschäftes gezwungen worden. In Swinemünde sollte nun, in einfacheren Verhältnissen, ein neues Leben beginnen.

Aber das leichte Gascognerblut Henri Fontanes kam auch hier nur zu gut auf seine Rechnung. Dann führten die geschäftlichen Unglaublichkeiten des stets in der „Bredouille" befindlichen Apothekers manche schwere Szene zwischen den Eheleuten herauf. Der klare Gerechtigkeitssinn der Frau konnte in dem liebenswürdigen Wesen, dem bereitwilligen Eingeständnis seiner Schwächen keinen Freipaß des Gatten erblicken, ihr leidenschaftlicher Charakter ersparte dem schwachen Mann keine Demütigung. Ratlos und voll innerer Pein war der junge Theodor oft Zeuge der elterlichen Zwistigkeiten, deren Bedeutung ihm unverständlich blieb, mochten sie sich seinem wirklichkeitswachen Sinn auch noch so nachhaltig einprägen.

Ein natürlicher Hang zog ihn, der durch den Zwist der Eltern sich hin- und hergeworfen und instinktiv zur Parteinahme gedrängt fühlte, zum Vater. Viel später erst offenbarte sich ihm der Wert der mütterlichen Natur, erkannte er dankbar in ihr, die unter der harten, nüchternen Außenseite eine stete Güte und Hilfsbereitschaft barg, das erhaltende Element der Familie. Ihre „rasche Hand" und der Grundsatz „Nur nicht weichlich" entfremdeten ihr frühzeitig den sensiblen Knaben, dessen gute Artung dieser Erziehungsprinzipien nicht benötigte und sich ihnen entzog. Die kameradschaftliche, wohlwollende Art des Vaters, für den eine autoritative Geste außer dem Bereich der Möglichkeit lag, wirkte viel nachhaltiger auf ihn ein. Henri Fontane hatte die gute und seltene Eigenschaft, jeden Menschen, auch die eigenen Kinder, erst einmal als Menschen gelten zu lassen. Noch weit über seine Bonhomie und seinen Leicht-

sinn hinaus ging seine Humanität. „Ich hatte“ — gesteht Fontane selbst — „das Glück, in meinen Kindheits- und Knabenjahren unter keinen fremden Erziehungsmeistern — denn die Hauslehrer bedeuten nach dieser Seite hin sehr wenig — heranzuwachsen, und wenn ich die Frage stelle ‚wie wurden wir erzogen?‘, so muß ich darauf antworten: ‚gar nicht und — ausgezeichnet‘. Legt man den Akzent auf die Menge, versteht man unter Erziehung ein fortgesetztes Aufpassen, Ermahnen und Verbessern, ein mit der Gerechtigkeitswage beständig abgewogenes Lohnen und Strafen, so wurden wir gar nicht erzogen; versteht man aber unter Erziehung nichts weiter als ‚in guter Sitte ein gutes Beispiel geben‘ und im übrigen das Bestreben, einen jungen Baum, bei kaum fühlbarer Anfestigung an einen Stab, in reiner Luft frisch, fröhlich und frei aufwachsen zu lassen, so wurden wir ganz wundervoll erzogen.“ Fontane hatte das seltene, für einen Epiker, der einmal das Eigenwesen der Welt, ihrer Menschen und Zustände gestalten will, gewiß unschätzbare Glück, im biegsamsten Alter entscheidende Wirkungen durch das bloße Dasein und Sosein der Eltern zu erfahren, ungehemmt durch starre Prinzipien und unfruchtbares Reden.

In diese Richtung wies auch die geistige Ausbildung des Knaben: das Lebendige galt vor dem Schematischen, das Praktische vor der Theorie, das Nächstliegende vor dem Fernen. In der Klippschule von Neu-Ruppin hat Fontane seine Schülerlaufbahn begonnen, aus der nie etwas Rechtes geworden ist, ohne daß er dies sonderlich bedauert hätte. Der Vater hielt es nur mit dem gesunden Menschenverstand und einer natürlichen Lebenskunst, er war nie zu einer Anerkennung der homines literati zu bewegen. Sein Sohn wußte später den Wert tüchtigen Wissens wohl zu schätzen, aber — auch da verband sich einer soliden Grundschicht glücklich die ererbte Temperamentsanlage — er hat es nie überschätzt, er wußte, daß alle Gelehrsamkeit nichts tauge, wenn die kernhafte menschliche Mitte fehlt und die Sinne verschlossen sind.

Fontane genoß in Swinemünde den Stegreifunterricht des Vaters, der einer „sokratischen Methode“ huldigte, d. h. eigentlich

gar nichts wußte, aber über einen schier unendlichen Anekdotenschatz personeller und kriegsgeschichtlicher Natur aus der jüngsten napoleonischen Vergangenheit verfügte. Dieser anschauliche Reichtum, der sich dem daseinsfrohen Manne durch eifrige Zeitungs- und Journallektüre bis in die Gegenwart fortsetzte, traf im Sohn auf fruchtbaren Boden. Er fühlte später seine Dichtung und Schriftstellerei dem Vater dankbar verpflichtet, seine Vorliebe für Geschichtliches im allgemeinen und Anekdotisches im besonderen erhielt damals ihre früheste Förderung. In ebenso willkürlicher wie einprägsamer Art wurde dem Knaben ein bunter, regelloser Reichtum geographischen und historischen Wissens übermittelt. In zwangloser Unterhaltung sprang der Unterricht von einem Gegenstand zum anderen, oft klärte das Konversationslexikon Vater und Sohn gemeinsam über einen fraglichen Punkt auf, praktische Lebensweisheit floß unmerklich mit ein. Fontane hat hier wirklich „fürs Leben" gelernt, während die spätere kärgliche Gymnasial- und Realbildung nicht fruchtbar geworden und ziemlich spurlos abgefallen ist. Wie alles Lehren und Bilden vergeblich bleibt, wenn der Lehrende nicht zuerst ein wohlwollender Mensch ist, wie nur bei einer freundlichen Gesinnung, die Ärger und Verstimmtheit hintanhält, ein Erziehungswerk recht gedeiht, das hat Fontane an seinem Vater zutiefst erfahren. Die Mutter erhob keinen Einspruch, mochten ihr auch die Bedenklichkeiten dieser sokratischen Unterrichtsmethode offenbar sein. Sie war der Meinung, daß es im Leben weniger auf Wissen als auf gutes Aussehen und gute Manieren ankomme, sah, vielleicht durch die Not im eigenen Hause bestimmt, Besitz und Vermögen als unzertrennlich vom wirklichen Glück an und griff nicht hindernd in die freie Entfaltung einer Natur ein, die den improvisatorischen Lehrversuchen glücklich entgegenkam. Fontane hat seine Kinderzeit nicht als eine Schul- und Lernzeit voll Gequält- und Gedrilltwerdens, sondern als eine Zeit unausgesetzten Spielens in der Erinnerung behalten.

Eine das knabenhafte Alter übersteigende Bedachtsamkeit aber muß trotz dieses sorglosen Dahinlebens Fontane schon damals eigen

gewesen sein. Er war munter beteiligt an den Spielen mit Kameraden und Gassenjungen in Haus und Stadt, an Hafen und Strand, aber er gesteht, daß er nie waghalsig gewesen und stets alles in kluger Abmessung seiner Kräfte getan habe. Auch in einer gewissen Großmannssucht und kindlichen Eitelkeit, einer starken Sensibilität, einer überempfindlichen Reaktion gegen jene gegenständlichen Erziehungsversuche der Mutter mochten sich geheime Energien ankündigen, die noch unerwacht in dem Knaben schlummerten.

Die Voraussetzung jeder künstlerischen Begabung, mag sie noch so spät ans Licht treten, ist eine das gewöhnliche Maß weit überschreitende Wachheit der Sinne. Und Fontane war schon früh eine stark empfängliche Natur, die der epischen Grundartung seines Wesens entsprechend besonders auf das Schauen der Dinge sich richtete. Im künstlerischen Sehen ist stärkste Beteiligung und interesseloses Anschauen sonderbar, aber unlöslich verknüpft. Mit diesen Gesetzen mag die Berechnung und Reserviertheit des spielenden Knaben in geheimem Zusammenhang stehen, der doch seinen Altersgenossen ein lebhafter, frischer Kamerad war.

Das Bedürfnis nach Anschauung blieb nicht auf die Anekdoten des Vaters beschränkt. Mühelos fügte sich seinem Gedächtnis die Totalkenntnis der Schillerschen Balladenwelt, während sich ihm die Lehrhaftigkeit und mythologische Maschinerie des „Eleusischen Festes“ bezeichnenderweise nicht nur auf dieser Altersstufe weigerte. Balladeske Anregungen bot auch die nächste Umgebung. Auf dem Boden des elterlichen Hauses stand das Rad, mit dem der Mörder Hannacher vom Leben zum Tod gebracht worden war. Und was Fontane da aus dem Mund eines Augenzeugen als Vergangenheit erfuhr, erlebte er bald in Wirklichkeit, als ein Raubmörder und seine Frau auf gleiche Weise in Swinemünde gerichtet wurden, wobei sein Vater an der Spitze der bewaffneten Bürgerschaft im Zuge zum Richtplatz marschierte und das Kommando bei der Hinrichtung führte: ein Ereignis, das auf den regen Knaben tiefen Eindruck machte, trotzdem die Mutter, um keine falsche Sentimentalität aufkommen zu lassen, alles nur „in der Ordnung“ fand. —

Oder an stürmischen Herbsttagen, wenn das Meer in den Strom drängte, stellte der Vater, eines nicht alltäglichen Vorganges froh, eine Überschwemmung der Stadt in Aussicht und wirkte in lebendiger Ausmalung der Gefahr auf die Phantasie der Kinder ein.

Zu den internen Erlebnissen traten die Vorgänge der großen Welt, wie sie durch Zeitungen und Jahrmarktsschaubuden nach Swinemünde den Weg fanden. Das halbe Jahrzehnt von 1827—32 brachte die Befreiung Griechenlands, den russisch-türkischen Krieg, die Eroberung Algiers, die Julirevolution, die Losreißung Belgiens von Holland und die große polnische Insurrektion. Oft, wenn es den Vater vom Bollwerk, wo die Stettiner Dampfer anzulegen pflegten, mit Freunden in den nahen Spielpavillon lockte, entnahm der Knabe als erster den angekommenen Zeitungen die neuesten Nachrichten. „Von großem Eindruck auf mich“ — bezeugen die „Kinderjahre“ — „war die Nachricht, daß in Brüssel bei Aufführung der ‚Stummen von Portici‘ die Revolution ausgebrochen sei und zwar gerade bei der Stelle ‚dem Meertyrannen gilt die wilde Jagd‘; ich fand dies unbeschreiblich schön, vielleicht in der dunklen, für eine Poetennatur immerhin schmeichelhaften Vorstellung, daß hier ein Lied eine politische Tat geweckt und gezeitigt habe.“ An solchen Ereignissen sog sich die Phantasie Fontanes, auf die ersten künstlerischen Anfänge des künftigen Balladendichters vordeutend, begierig fest. Die großen Namen der Zeitläufte blieben ihm für immer eingeprägt, am tiefsten die Gestalten der polnischen Freiheitskämpfe von 1830—31. Und diese Vorliebe ging auf die Freiheitslieder von Lenau und Julius Mosen über, in denen er seine Empfindung als schon gestaltet begrüßte und über allen dichterischen Mangel durch die Stärke seiner inneren Anteilnahme hinweggetragen wurde.

Nun ist es aber höchst bedeutsam, wie schon damals — Fontane war elf Jahre — sich solcher Freiheits- und Heldenbegeisterung ein konträres Gefühl mischt, das deutlich auf die geistige Uranlage weist, die diesem Menschen mit auf den Weg gegeben war. Fontane hat in seiner Jugend eine ehrliche Schwärmerei, später eine willige

Anerkennung für Freiheitskämpfe und Heldentum gehabt, aber schon als Knabe gleichzeitig eine starke Neigung zugunsten der geordneten Gewalten empfunden. Es ist zu seinem Leidwesen ein Widerstreit von Empfindungen, in den ihn seine Polenbegeisterung bringt. Schon in frühester Jugend, ein Alter, das den entgegengesetzten Strebungen noch am günstigsten gewesen wäre, bringt ein stärkster Zug seines Wesens, sein Ordnungsgefühl, ein Moment der Reflexion in die unbedenkliche jugendliche Hingabe an naives Heldentum.

Dieses Ordnungsgefühl bezeichnet, richtig verstanden, Fontanes Lebensgefühl schlechthin. Es hat nichts mit Nüchternheit, trockener Korrektheit und Unlebendigkeit zu tun. Man hat das aus den Romanen Fontanes herauslesen wollen, oft seine Kälte gerügt oder ihn zum Typus eines ängstlich weltfremden Bürgertums stempeln wollen, das durch eine alles überhängende Mäßigkeitstafel das quellende Leben zu normieren sucht. Doch Fontanes Ordnungssinn ist nicht das von außen herangeholte Mittel eines bequemen Menschen, um die Welt zu schablonisieren, sondern die ursprüngliche Art eines besonderen Weltergreifens: Fontane ordnet nicht die Welt, sondern seine Welt ist geordnet. Ordnung ist bei ihm ein Lebendig-Gefühltes, kein Gehirnlich-Gefordertes. Mag immerhin einem solchen Lebensgefühl das Greisenalter die gemäßeste Stufe einer dichterischen Weltgestaltung sein, man sieht Fontane doch falsch, wenn man seine Kunst von vornherein auf die Besonderheiten einer Altersstufe bezieht, wo die Kräfte zu ermatten beginnen, wo nicht mehr der ganze Mensch, sondern nur noch ein Teilhaftes in ihm erlebt, die Genera vor den Spezifika gelten, das Symbol vor der Einzelwirklichkeit. Fontane hat mit ganzen Sinnen und ganzer Seele geschaffen, und er ist in entscheidenden Punkten wirklichkeitsnäher als alle deutschen Epiker seiner Zeit. Er weigerte sich keiner Einsicht und Konsequenz, er konnte auf ein freies Empfinden Anspruch machen, mochte er noch so ordentlich, in seinen Werken noch so oft von Ordnung die Rede oder Ordnungen fühlbar sein. Er hatte sie im Blut, es war seine Art des

Welterlebens, die wie alles Primäre ihr Recht in sich trägt, und sie ist es in erster Hinsicht, die ihn zum repräsentativen Dichter der realistischen Periode unserer Literatur macht: in seinem Erleben gestaltete er das ihre, das treibende Ethos Fontanes ist in der Reifezeit seines Schaffens das Ethos der ganzen Zeit, er hat das Beste der bürgerlichen Ära des neunzehnten Jahrhunderts in sein Werk hinübergerettet.

Leise klingt die eigene Note des späteren Künstlertums schon in dem elfjährigen Knaben auf, den ein Zwergensieg über Riesen verwirrt, weil er gegen die natürliche Ordnung der Dinge verstößt. Schon hier regt sich, was erst später bewußt hervortritt und Frucht bringt, das Unableitbare und Wesentliche, wie es auch den Menschen und Künstler Fontane, vor allen bloßen Beziehungen, Umständen, Verhältnissen, erst zu einer eigenen Gestalt macht.

Gewiß waren die heimlichen Bedenken des jungen Fontane gegen Heldentum und Freiheitsbegeisterung nicht stark genug, ihm seine kindliche Freude an den bunten Weltvorgängen zu verkümmern. Die Swinemünder Jahre und die nächstfolgende Zeit sind von einem steten Interesse für alles Historische erfüllt. In seinem zehnten Jahre gefragt was er werden wolle, antwortete Fontane unbedenklich: „Professor der Geschichte". Und diese Vorliebe dauert an, als er Schüler des Gymnasiums von Neu-Ruppin wird. Primaner pflegten mit dem dreizehnjährigen Tertianer spazieren zu gehen und sich fürs Geschichtsexamen einpauken zu lassen.

Sonst war es mit der Vorbereitung, die er mitbrachte, nicht allzu gut bestellt. Das Beste der Kinderzeit blieb die Anregung, die vom Wesen des Vaters ausgegangen war. Fontane hat sich ihm noch als reifer Mann verpflichtet gefühlt. Die innigste Zuneigung überdauerte den scharfen Gegensatz von Lebenshaltung und Charakter. Er sah ihn als schiefgewickelten, ins Apothekerhafte übersetzten Weltweisen, der hinter übertriebenem Zeug ein Stück wohlberechtigter Lebensanschauung verbarg. Manche Eigentümlich-

keiten sind denn auch Vater und Sohn gemein. Der eine wäre am liebsten zeitlebens auf der Suche nach einer neuen Apotheke in der Welt herumkutschiert, der andere wanderte unermüdlich durch die Mark Brandenburg; beide waren unfeierliche Menschen, Gesprächsnaturen, die in der Unterhaltung mit Damen das Bedenkliche graziös zu umkreisen liebten und sich gern in pharmazeutischen Anspielungen bewegten, Henri Fontane in den Tischreden der Swinemünder Ressource, der Sohn in seinen späteren Romanen; beide liebten die Konversation nach ihrem persönlichen Bedürfnis zu gestalten, besaßen die Leidenschaft des Wortes und die Beruhigung, eine Sache für sich erledigt zu haben, wenn sie gut formuliert war.

In Neu-Ruppin, wo der zwölfjährige Fontane April 1832 in die Quarta des Gymnasiums eintrat, war seines Bleibens nicht lange. „Lesen, Schreiben, Rechnen; biblische Geschichte, römische und deutsche Kaiser; Entdeckung von Amerika, Cortez, Pizarro, Napoleon und die Marschälle; die Schlacht bei Navarino, Bombardement von Algier, Grochow und Ostrolenka; Pfeffels Tabakspfeife, ‚Nachts um die zwölfte Stunde', Holteis Mantellied und beinah sämtliche Schillersche Balladen. Das war, einschließlich einiger lateinischer Brocken, so ziemlich alles." Diese Aufzählung seiner nach Neu-Ruppin mitgebrachten Kenntnisse aus den „Kinderjahren" zeigt deutlich die Zufälligkeit und das Nebeneinander einer Vorbereitung, die kein geeigneter Boden für eine regelrechte höhere Schullaufbahn sein konnte. Fontane war denn auch ein mittelmäßiger Schüler, dessen einziger Ruhm Napoleon und die Marschälle blieb.

Schon im Herbst 1833 ließ die Willkür des Vaters den Knaben das Gymnasium mit der Klödenschen Gewerbeschule in Berlin vertauschen. Zu der Ungeordnetheit der Kenntnisse kam noch das Gegeneinander verschiedener Lehrpläne. Der Geschichtsunterricht, das einzige Fach, dem er eine natürliche Neigung entgegenbrachte, fiel weg, minimale Bruchteile von Latein und Griechisch wurden durch neue aus den Naturwissenschaften verdrängt.

Nach dreieinhalb Jahren bricht diese Schulzeit unvermittelt ab, ohne daß Fontane etwas Bleibendes mit fortnimmt. Wie wenige gleichen Ranges verdankt er seinen Schuljahren nichts und der Folgezeit, seinen eigentlichen Lehrjahren, alles. „Einige Lücken wurden wohl zugestopft, aber das berühmte Wort vom Stückwerk traf auf Lebenszeit buchstäblich und in besonderer Hochgradigkeit bei mir zu."

Zu den inneren Gründen, daß es mit dem Lernen so traurig verlief, traten äußere. Fontane war in Berlin einem Onkel in Pension gegeben, der sich zu nichts weniger eignete, als Rückgrat und Festigung in eine ungeordnete Existenz zu bringen. Eitel Bummelei und liebenswürdiges Nichtstun, brachte dieser Onkel August, ein hochstaplerisches Gegenstück Henri Fontanes, dem Heranwachsenden die gefährliche Seite der Verhältnisse, in denen er in Swinemünde gelebt hatte, verstärkt nahe. Jenes saloppe Hanseatentum, das dort ohne die Behaglichkeit eines lustigen Wohllebens zu stören, einen Bankerott nach dem andern zeitigte und auch die sonderbare Geschäftsführung und die entsprechenden Geldverhältnisse im elterlichen Hause unheilvoll beeinflußte, zeigte sich ins Berlinische übersetzt bei Onkel August dem jungen Fontane von neuem im lockenden Licht eines blendenden äußeren Scheins. Ein ausgiebiges Schulschwänzen war ihm bald zur Gewohnheit geworden, ein unschulmäßiges Dasein, schon auf der Schule, das der zwanglosen Jugendzeit in Swinemünde und den späteren literarisch interessierten Jahren des Apothekers sich wesensähnlich eingliedert. Die gewonnene Zeit diente vormittags langen Streifereien in Grunewald und Jungfernheide, Rehbergen, Schlachtensee und Tegel; der Nachmittag in der Konditorei zu eingehender Lektüre der Berliner Tagesblätter, die den Schüler mit dem zeitgenössischen Literaturleben bekannt machten. Zum Glück dauerte dieses Bummelleben nicht lange. Ostern 1836 bricht der finanzielle Ruin über Onkel August herein, und Henri Fontane bringt den Sechzehnjährigen in einer Apotheke als Lehrling unter.

Das außerberufliche Interesse literarischer und politischer Natur bewahrt ihn von nun an vor dem Versinken in die Stumpfheit

einer auf bloßen Erwerb gerichteten Beschäftigung. Wie man in den morgendlichen Exkursionen des Schulflüchtigen einen Vorklang der Wanderungen durch die Mark sehen kann, so bestimmt die Lektüre von Kritiken und Aufsätzen, Novellen und Gedichten im „Beobachter an der Spree", dem „Freimütigen", dem „Gesellschafter" und vor allem dem „Berliner Figaro" Fontanes literarische Anfänge. Im Berliner Figaro, seinem erklärten Leib- und Magenblatt, erschienen die ersten puerilen Versuche des Apothekerlehrlings, dem ein Abdruck seiner Lyrika und Balladen wie „Pizarros Tod" oder „Simson im Tempel der Philister" über die Misere seiner recht untergeordneten Tätigkeit glücklich hinweghalf. Als er, ohne sonderliche Kenntnisse und Vorbereitung, im Dezember 1839 nach knapp vierjähriger Lehrzeit sein Gehilfenexamen bestand und zum „Herrn" avancierte, konnte er zufällig am selben Tage im Figaro zum erstenmal einen seiner novellistischen Versuche, „Geschwisterliebe", gedruckt finden, ein Erfolg, den der strebsame Jünger des Parnasses höher einschätzte als das eben bestandene Examen und vor den unqualifizierten Ohren der Prinzipalität und Kollegenschaft selbstbewußt verschwieg.

Fontanes Apothekerzeit währt, die Lehrjahre abgerechnet, knapp neun Jahre, bis zum Herbst 1849. Mit seiner Heirat und Etablierung als freier Schriftsteller beginnt ein neuer Lebensabschnitt. Diese neun Jahre sind eine Zeit des steten langsamen Reifens und einer immer umfassender und sicherer sich ausbreitenden Welt- und Menschenkenntnis. Ihr literarischer Ertrag kommt nicht in Betracht: eine teils anempfundene, teils leere Produktion, in der von Fontanes dichterischem Wesen noch nichts sichtbar wird.

Das gilt besonders von diesem ersten Berliner Aufenthalt. Der junge Gehilfe blieb bis zum Herbst 1840, im ganzen also viereinhalb Jahre, in seiner alten Stellung. Seine Zeit ist zwischen beruflicher Pflichterfüllung und literarischen Interessen geteilt, ohne daß es zum Bewußtsein eines Zwiespaltes von Zwang und

Neigung gekommen wäre. Fontane nahm das Leben, wie es sich ihm gab, in seiner Tatsächlichkeit, freute sich seiner kleinen Glücksfälle und trug gelassen manche Unannehmlichkeit und Beschränkung, die persönliche Verhältnisse, Tätigkeit und Umgebung veranlassen mochten.

Was die Gestalt des jungen Fontane aus seiner nüchternen Umgebung heraushebt, ist die tiefere Anteilnahme, das frische Interesse an Leben und Menschen aller Art, mochten sie ihm nun verwandt oder fremd oder entgegengesetzt sein. Die Fähigkeit, sich — wie er es einmal ausgedrückt hat — „in zehn Stunden, um nicht zu sagen Minuten, an zehn Dingen freuen zu können", die unermüdliche Beobachterlust, die ihn durch sein ganzes Leben begleitet, ihm auch am kärglichsten Tag eine kleine Freude, eine Bereicherung seines Wissens um die Wirklichkeit beschert, — sie ist das Zeichen schon dieser frühen Stufe seiner Entwicklung und das Geheimnis jenes heimlichen Schatzes an geschauten Dingen, der durch Jahrzehnte gemehrt dem Alternden plötzlich in rascher und überraschender Folge Werk auf Werk schenken sollte.

An seinem Chef, einem Volltypus des Bourgeoistums, konnte Fontane seine Menschenstudien beginnen. Dieses Musterstück einer Mischung von Geldprotz und Bildungsparvenü wird manchen Zug zu späteren Romangestalten hergegeben haben. Die zum Teil recht durchschnittliche Kollegenschaft offenbarte die Trostlosigkeit liebedienerischer und innerlich schäbiger Existenzen. Aber es gab auch gradgewachsene Naturen, mit guter Kinderstube, die den Kontrast sichtbar machten, und Fontane lernte, durch seine literarischen Verbindungen in vornehmen Berliner Bürgerhäusern zu Gast, aus eigenem Augenschein kennen, daß Reichtum und Solidität wohl vereinbar sind.

Im Künstlerischen fehlte der starke Weiser, den ihm in menschlichen Dingen sein gesundes Empfinden von vornherein gab. Alle literarischen Moden wurden von dem jungen Apotheker mitgemacht, die allgemeine Strömung trug ihn durch das Getriebe einer dichterisch minderwertigen Zeit; aber ohne sonderlichen Schaden. Er

produzierte wohl schon, aber nicht im eigentlichen Sinn, jedenfalls blieben die tieferen schöpferischen Energien geschont, und was der Alltag heranbrachte, wurde lediglich zum wohlgesichteten, zu späterem Gebrauch aufgestapelten Stoff.

Wie wenig entsprach Fontane dem damaligen Begriff des Genies, das man in den dreißiger und vierziger Jahren ohne bestimmte moralische Defekte nicht denken konnte! Nur an Feiertagen und den wöchentlichen freien Nachmittagen ging er sonntäglich aufgeputzt ins Café, um sich, in einen Wald von Zeitungen vergraben, der neuesten literarischen und politischen Ereignisse zu erfreuen. Er war ein wohl geselliger, aber ungesellschaftlicher Mensch und vermied, mehr aus Instinkt als Berechnung, ein allzu persönliches Engagement, das die Klarheit seines Blicks getrübt hätte. Als Mitglied eines Platen- und eines Lenauklubs knüpfte er wohl Beziehungen an, die sich zum Teil in späteren Jahren fortsetzen, aber über einen freundlichen Ton ist Fontane im Verhältnis zu anderen Menschen nie hinausgekommen, seine selbständige Art hieß ihn innigeren Verkehr nicht suchen, war offen und lebhaft, ohne herzlich und tief zu sein. Auch die Menschen waren später seinem Künstlerblick in erster Linie eine gegebene Schau, die man ohne starke subjektive Ansprüche und gemütliche Erregtheit in ihrer Eigenart zu erkennen und zu respektieren habe, und schon der junge Fontane der Platen- und Lenauklubs ist keine Natur, die Menschen entscheidend umformen, deren Kunst persönliche Erlebnisse grundlegend bestimmen. So kann von den Bekannten der damaligen Zeit, wie sie Fontane in den weitausholenden Erinnerungen „Von Zwanzig bis Dreißig" Gestalt an Gestalt reiht, füglich geschwiegen werden. Und auch von den frühesten poetischen Bemühungen. Was in der Stille der Rezeptierstube neben den Apothekertränken an Versen zusammengebraut wurde, ist einer gütigen Vergessenheit anheimgefallen, weder für Fontane noch für die Zeit charakteristisch, und soll nicht zu unrecht ans Licht gezogen werden. Auf das Entwicklungsgeschichtliche und lebendig Fortwirkende kommt es an, nicht auf die Konservierung belanglosen Schriftgutes.

Im Herbst 1840 verließ Fontane Berlin, um in Burg, einem Städtchen in der Nähe Magdeburgs, zu konditionieren. Doch von grausamer Langweile geplagt, kehrt er schon nach einem Vierteljahr der lediglich skatspielenden und kegelschiebenden Bürgerschaft den Rücken und reist nach Berlin zurück. Durch die Fremdenliste erfährt er zufällig von der Anwesenheit eines Leipziger Apothekenbesitzers, trägt diesem aufs geratewohl seine Dienste an und wird für Ostern 1841 engagiert. Völlig veränderte, großstädtische Lebensverhältnisse treten in Leipzig an ihn heran. Das Mühselige des Geschäftsbetriebes ist dem ersten Provisor überlassen, der Chef begnügt sich damit, hin und wieder durch die Apotheke zu gehen und seinen Angestellten freundlich zuzunicken; Geschäft und Familie sind getrennt, der Ankömmling erregt Verlegenheit und Verwunderung, als er, in patriarchalischen Berliner Anschauungen befangen, sich anschickt, der Frau vom Hause seine Visite zu machen. Aber er gewöhnt sich schnell in die neue Umgebung. Mit dem Wahn einer absoluten Priorität Berlins und alles Preußischen hergekommen, gibt er nicht nur das Dogma vom „schönen Berlin" auf, er findet auch neben der sprichwörtlichen sächsischen Gemütlichkeit eine lebenskräftige Energie sich regen, ahnt die Bildungsüberlegenheit einer jahrhundertealten, wurzelkräftigen Kultur und wird durch diese Erfahrungen frühzeitig davor bewahrt, einem engen Lokalpatriotismus zu verfallen, der gar manches dichterische Talent des Realismus verkümmert hat.

Fontane fühlte sich wohl in Leipzig, seinen Gesichtskreis erweitert, seine Natur gefördert, und das half über manches Unbequeme hinweg. Die Situation eines Apothekergehilfen war hier keineswegs günstiger als in Berlin. Für ihrer vier existierte nur eine kleine Stube mit einem noch kleineren Alkovenanhängsel, in welch letzterem vier Betten standen, von denen zwei nur mit Hilfe von Überkletterung erreicht werden konnten. Das Licht fiel von einem dunklen Hof durch ein elendes Mansardenfenster hinein. Aber diese primitiven Wohnungsverhältnisse konnten seine Lebensfreude nicht verkümmern, anspruchslos und leicht zufriedengestellt

half er sich über das Kärgliche der äußeren Lebenslage hinweg. Es gab viel Unerfreuliches, aber auch viele Annehmlichkeiten. Die Morgenstunden vor dem Geschäftsanfang werden zu Spaziergängen, zu Schwimmbädern in Elster und Pleiße benutzt, das Frühstück wird im Freien, in der schattigen Morgenkühle eines Gartenlokales des „Rosentals" eingenommen, und an freien Tagen wird natürlich das Leipziger Schlachtfeld aufgesucht. Immer erst spät abends kehrt er von solchen historischen Ausflügen zurück und freut sich, je müder er ist.

Auch schwere Tage kommen. Er erkrankt — es mochte ein Wiederaufflackern des Typhus sein, der ihn vor Jahresfrist in Berlin auf Wochen ans Krankenbett gefesselt hatte — plötzlich an Gelenkrheumatismus und liegt von Mitte Februar an sechs, sieben Wochen sich und anderen zur Pein in jener elenden, zur Typhusbrutstätte wie geschaffenen Dachstube. Eine nahe Verwandte nimmt sich schließlich seiner an, man ist in der Apotheke froh, den Kranken, der sich nicht erholen kann, loszuwerden, und gute Pflege läßt ihn nun schnell genesen.

Vom Juli 1842 ab ist Fontane in der Struveschen Apotheke in Dresden tätig, zufrieden, wenn auch nicht so vergnüglich wie in Leipzig. Wieder lernt er ein neues Stück Welt kennen, nach der lebhaften Geschäftigkeit Leipzigs die stille Kunststadt Dresden. Wieder wird sein Gesichtskreis geweitet. Als die festgesetzte Zeit, ein Jahr, verlaufen ist, will er, zum erstenmal von Umsattelungsgedanken erfüllt, sich in Leipzig als Schriftsteller etablieren. Der Versuch mißlingt, und auch sein Plan, die Schulstudien wieder aufzunehmen, um nach absolviertem Examen Geschichte zu studieren, wird glücklicherweise durch die Militärpflicht, die ihn für Ostern 1844 nach Berlin zum Franz-Regiment ruft, durchkreuzt. Seine von Grund aus mangelhafte Vorbildung hätte ihn das Ziel doch nicht erreichen lassen, und so wurde wenigstens nur ein halbes Jahr vertrödelt.

Ostern 1845 sieht er sich dem Apothekerberuf wiedergegeben und nimmt in Berlin eine neue Stellung an. Aber mit dem sorg-

losen Leben in Leipzig und Dresden war es jetzt vorbei. Zwang und Neigung, die bisher friedlich nebeneinander gestanden hatten, fingen an, sich in ihrer Gegensätzlichkeit geltend zu machen und einem klaren Entscheid zuzudrängen. Es schien das beste, erst einmal das Provisorexamen abzulegen und im bisherigen Beruf einen äußeren Abschluß zu gewinnen, der ihm für die Zukunft auf alle Fälle Rückhalt bot, ehe er sich schriftstellerischen Hoffnungen hingab, die vielleicht trügen konnten. Er betreibt also erst in Berlin, dann bei den Eltern auf dem Lande seine Studien so gut es gehen will und bricht schließlich mit herzlich geringen Kenntnissen zum Examen auf. Der „Durchschlupf" gelingt mit knapper Not. Trotzdem ist wenig gewonnen, keine finanziellen Mittel zur Verfügung, keine Spur von Lebensaussicht vor ihm. Es half schließlich nichts, er mußte wieder irgendwo unterzukommen suchen.

Im Spätherbst 1847 tritt Fontane seine letzte Apothekerstellung an. Das folgende Jahr bringt die Berliner Revolution und greift damit, wenn auch nur mittelbar, in die äußere Gestaltung seines Lebens ein. Wie er innerlich zu den Zeitfragen stand, wird ein kurzer Blick auf seine bisherige Schriftstellerei und seinen literarischen Umgang erläutern.

An die unselbständigen Versuche der ersten Berliner Jahre hatten sich neuere, ebenso unreife angeschlossen. In Burgwar ein Epos „Burg an der Ihle" im Stil von Anastasius Grüns „Spaziergängen eines Wiener Poeten" entstanden, dann hatte die Leipziger Schlachtfeldbegeisterung einen freiheitlichen Liederzyklus gezeitigt. „Daß die Freiheit noch nicht da war" — urteilt Fontane später in gerechter Selbstironie von dieser Produktion —, „machte mich weiter nicht tief unglücklich; ja vielleicht war es ein Glück für mich, ich hätte sonst nicht nach ihr rufen können."

Wichtig wurde die Bekanntschaft mit dem Verlagsbuchhändler Robert Binder, die Fontane einem satirischen Gedicht verdankte, das in dem vielgelesenen „Leipziger Tageblatt" erschien und in seinem kecken Ton viel besser als die pathetisch-freiheitlichen Reimereien,

wie man sie damals allerorten lesen konnte, geeignet war, auf seinen Verfasser aufmerksam zu machen. Der „Leipziger Schillerverein“ hatte eine Schillerweste erstanden und dem Schillermuseum einverleibt. Man machte ein wichtiges Ereignis daraus. Und nun spottete Fontane in folgenden, „Shakespeares Strumpf“ betitelten Versen:

Laut gesungen, hoch gesprungen,
Ob verschimmelt auch und dumpf,
Seht, wir haben ihn errungen,
William Shakespeares wollnen Strumpf.

Seht, wir haben jetzt die Strümpfe,
Haben jetzt das heil'ge Ding,
Drinnen er durch Moor und Sümpfe
Sicher vor Erkältung ging.

Und wir huldigen jetzt dem Strumpfe,
Der der Strümpfe Shakespeare ist,
Denn er reicht uns bis zum Rumpfe,
Weil er fast zwei Ellen mißt.

Seht, wir haben jetzt die Strümpfe,
Dran er putzte, wischte, rieb
Ungezählte Federstümpfe,
Als er seinen Hamlet schrieb.

Drum herbei, was Arm und Beine,
Euer harret schon Triumph,
Und dem „Shakespeare-Strumpfvereine“
Helft vielleicht ihr auf den Strumpf.

Dieses Gedicht, das noch heut völlig frisch ist und sehr wohl in unseren Tagen (als Satire etwa auf die starke Überschätzung einer stoffgeschichtlich orientierten Literaturbetrachtung) gemünzt erscheinen könnte, verschaffte Fontane Eintritt in die literarischen Kreise Leipzigs. Er wollte erst einmal „hineinkommen“ und wurde deshalb erst einmal Partei, wenn auch nur für kurze Zeit. Als Mitglied eines Herwegh-Klubs ist er ehrlich der ehrlichen politisch-freiheitlichen Bewegung hingegeben, hört aus den gutgemeinten Phrasen-

gedichten anderer widertönen, was seine eigenen Freiheitslieder schmetterten. Fruchtbarer als dieser, seinem auf das besonnen Maßvolle gerichteten Wesen fremde Freiheitskult wurde der Verkehr mit Wilhelm Wolfsohn. Er führte Fontane in die russische Literatur ein, vermittelte ihm die Werke Puschkins, Gogols, Lermontows, wichtige Eindrücke, die für den späteren Romanschriftsteller ganz allgemein von Bedeutung wurden, wenn auch keine direkten Einflüsse nachweisbar sind.

In Berlin trat dann Fontane bald nach Beginn seiner Militärzeit im Mai 1844 der Dichtergesellschaft „Der Tunnel" bei, ein Verein, der bereits seit siebzehn Jahren bestand. „Lauter Werdende waren es, die der Tunnel allsonntäglich in einem von Tabaksqualm durchzogenen Kaffeelokale versammelte: Studenten, Auskultatoren, junge Kaufleute, zu denen sich noch Schauspieler, Ärzte, Offiziere und junge Leutnants gesellten." Dichter wie Geibel (der später den Tunnel eine Kleindichterbewahranstalt nannte), Heyse, Storm, Dahn, ein Künstler vom Rang Adolf Menzels, der vortreffliche Übersetzer Dantes, Otto Gildemeister, zählten zu den Mitgliedern. Das Gros bildeten Offiziere und adelige Assessoren.

Fontane fühlte sich bald heimisch. Je unleidlicher ihm mit der Zeit sein Beruf wurde, im Tunnel fühlte er sich am rechten Platz. „Es kommt" — bekennt er einmal in seinen letzten Lebensjahren — „darauf an, daß einen das Leben, in Gemäßheit der von einem vertretenen Spezialität, richtig einrangiert. So kam es, daß ich trotz meiner jämmerlichen Lebensgesamtstellung doch jeden Sonntag nachmittag von vier bis sechs richtig untergebracht war, nämlich im Tunnel." Die gesellschaftliche Zusammensetzung und der gesellschaftliche Ton waren von günstigstem Einfluß auf Fontanes geistige Entwicklung, die von Anfang an die Tendenz zur Breitenausdehnung zeigte, erweiterten abermals aufs glücklichste seinen Gesichtskreis. Aus den verschiedensten Ständen und Schichten fand man sich hier zusammen. Politische Gegensätze konnten nicht störend bemerkbar werden, da die Tunnelstatuten jede politische Debatte ausdrücklich verboten. Und wenn Fontane in Leipzig freiheitsbegeistert gesungen hatte:

Wie lange noch soll dieses Treiben währen,
Wie lange spielen wir „verkehrte Welt“?
Die Sklavenseele bettelt sich zu Ehren,
Und jede freie Männerseele fällt

so machte er jetzt die heilsame Erfahrung, daß es auch ohne Politik ging, daß ein Konservativer und Altministerieller sehr wohl mit dem Kladderadatsch-Löwenstein am selben Tisch sitzen konnte. Man war konziliant und ließ sehr wohl auch das Freiheitliche gelten, aber man ging nicht in einseitiger Herweghbegeisterung auf. Fontane gewöhnte sich bald ab, im „Leipziger Ton“ zu singen. Als ihn um 1848 herum die Zeitereignisse zu einem kleinen Rückfall in das schon überwunden geglaubte Freiheitliche verleiten, ist das Bombastische, Redensartliche abgestreift und ein übermütiger Berliner Ton, voll Witz und Pointen, an die Stelle getreten. Er hat mit einem Spottgedicht, in dem er seine Braut scherzhaft zur Auswanderung nach Südamerika auffordert, einen großen Erfolg.

Statt der Savignys und statt der Uhden
Üben dort Justiz die Botokuden,
Und durchs Nasenbein der goldne Ring
Trägt sich leichter als von Bodelschwingh.

Verse wie dieser fanden im Tunnel keinen Anstoß. Aber trotz dieses gelegentlich hervortretenden Freisinns war man doch gut preußisch gesinnt. Und mehr als das Politische, mehr auch als ausgesprochene Formtalente, wesentlich ästhetische und lyrische Begabungen wie Heyse und Storm, liebte man das Derbe, Nördliche, Realistische. Fontane fand sich, nachdem es ihm zuerst nicht gut gegangen war, ganz allmählich zu Stoffen heran, die zum Tunnel sowohl wie zu ihm selber besser paßten als die politische Satire. Er fing an, seine Motive der Geschichte, besonders der brandenburgischen, zu entlehnen, setzte sich mit dem „Alten Derfflinger“ verdientermaßen in Respekt und wurde neben Scherenberg, Hesekiel und Heinrich Smidt zum am meisten beisteuernden Mitglied. Der „Archibald Douglas“ erringt ihm einen der größten Erfolge, die die Geschichte des Vereins verzeichnet.

Als der März 1848 herankam, war Fontane eigentlich schon über das Unreif-Äußerliche an der Zeitbewegung, die Phantasterei der Titaniden und Doktrinärs und ihr Schwanken zwischen krassen Gegensätzen hinausgewachsen. Seine, von außen gesehen, ein wenig zwiespältige Stellung zu den Ereignissen jener Tage findet ihre Erklärung einerseits in dem starken Engagement zugunsten aller geordneten Gewalten, wie es schon aus dem Knaben spricht, andererseits in dem damit oft in Widerspruch befindlichen tiefgewurzelten Gefühl von der selbstverständlichen Berechtigung alles wirklich lebendigen Geschehens. Wenn Fontane mit seiner aktiven Beteiligung an den Vorgängen des 18. März eine komische Rolle spielt, wenn er später auf die achtundvierziger Tage nicht ohne einen Einschlag ironischer Skepsis zurückblickt, so bedeutet das nicht, das Ganze sei ihm eine Narretei, ein nicht ernst zu nehmender Exzeß bürgerlicher Großmannssucht gewesen. Komisch in manchem Äußeren, waren ihm diese Vorgänge doch und wurden ihm späterhin in verstärktem Maße zum wenn auch ungeschickten Ausdruck tiefberechtigter innerer Ansprüche.

Mit geheimen Winkelriedgefühlen stand er an jenem denkwürdigen Morgen am Rezeptiertisch der Apotheke, nahm aber doch die Kunde von den Vorgängen auf der Straße nur mit einem stark ästhetisch gerichteten Empfinden auf: „In meinem Gemüt wurden plötzlich allerhand Balladen- und Geschichtsreminiszenzen lebendig, darunter dunkle Vorstellungen von der ungeheuren Macht des Sturmläutens; alles Große, soviel stand mir mit einem Male fest, war durch Sturmläuten eingeläutet worden.“ Er läuft also, ohne sich lange zu besinnen, auf die nur fünfzig Schritt entfernte Georgenkirche zu, um mit Sturmläuten zu beginnen, rangiert sich dann einem der umherziehenden Arbeiterhaufen ein, ohne zu wissen, was die Leute vorhaben, stürmt das Königstädtische Theater mit, erbeutet von den Ausstattungsstücken einen alten Karabiner und hat momentan den Glauben, daß einer Heldenlaufbahn nun nichts mehr im Wege stehe. Erst als er in fieberhafter Erregung daran geht, den alten Schießprügel zu laden, machen ihn die bedächtigen Worte eines

kopfschüttelnden Bürgers auf die traurige Kinderei seines Benehmens aufmerksam. Er ist unglücklich, aber doch zugleich wie erlöst, zu voller Erkenntnis seiner Verkehrtheit gekommen, zieht sich kleinlaut nach Haus zurück und wird den Vorgängen ein aufmerksamer Beobachter, ohne selbst mehr aktiv einzugreifen. Vieles erinnert ihn an sein eigenes Tun, sein Elendsgefühl über das, was eine Revolution sein will, wächst beständig. Weder die Bürger, noch das Militär scheinen ihm sehr bei der Sache zu sein: „Unsere Leute sind nicht darauf eingerichtet, sich untereinander zu massakrieren; solche Gegensätze haben sich hierzulande nicht ausbilden können.“ Als dann die Nachricht kommt, daß alles „bewilligt“ ist, hat Fontane den Eindruck, als sei, was sich da Sieg nannte, nur ein mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung zustande gekommenes Etwas, dem man ganz ohne Not einen volkstriumphlichen Anstrich gegeben habe.

Erst vierzig Jahre später sieht er in seiner Selbstbiographie die Vorgänge jener Jahre ebenso reif und weltgerecht wie fontanisch, sieht in ihnen die Wahrzeichen einer neuen Ordnung, die die alte Tradition abzulösen und umzumodeln bestimmt ist. „Solche Dinge müssen — vorausgesetzt, daß ein großes und allgemeines Fühlen in dem Aufstande zum Ausdruck kommt — jedesmal mit dem Siege der Revolution enden, weil ein aufständisches Volk, und wenn es nichts hat als seine nackten Hände, schließlich doch notwendig stärker ist, als die wehrhafteste geordnete Macht. Im Teutoburger Walde, bei Sempach, bei Hemmingstedt, überall dasselbe.“ Nun erkennt er den Irrtum im edlen Wollen Friedrich Wilhelms IV. „Er handelte, wie wenn er ein Professor gewesen wäre, dem es obgelegen hätte, zwischen dem ethischen Gehalt einer alten landständischen Verfassung und einer modernen Konstitution zu entscheiden und der nun in dem Altständischen einen größeren Gehalt an Ethik gefunden. Aber auf solche Feststellungen kam es gar nicht an.“ Und er setzt dem Herrscher dies Ziel: „Auflehnungen, die mehr sind als ein Putsch, mehr als ein frech vom Zaun gebrochenes Spiel, tragen die Gewähr des Sieges in sich, wenn nicht heute,

so morgen. Alle gesunden Gedanken, auch das kommt hinzu, leben sich eben aus, und hier die richtige Diagnose stellen, das Zufällige vom Tiefbegründeten unterscheiden können, das heißt Regente sein."

Im März 1848, als die Vorgänge selbst spielten, anläßlich derer Fontane in diesen Worten die gerechte Weisheit seines Alters ausspricht, konnte er sich, jugendlich und ungefestigt, noch nicht zu durchdringender Beurteilung und konsequentem Handeln erheben, und so reiht sich an die mißglückte Beteiligung am Aufstand des 18. März die „Überzeugung von der absoluten Unbesiegbarkeit einer wohldisziplinierten Truppe jedem Volkshaufen, auch dem tapfersten gegenüber," und daran wieder die kurze Episode einer politischen Tätigkeit im Dienst eben dieses Volkswillens. Er weiß bei der Urwählerversammlung zur Konstituante so für sich einzunehmen, daß er gewählt wird. Die Versammlungen im Königlichen Schauspielhause vermitteln ihm eine Fülle lebendiger Eindrücke, das Auftreten eines alten Generals, der sich freimütig zu König und Armee bekennt, und eine Rede Jakob Grimms, der ganz allgemein über Deutschland spricht, wirken besonders nachhaltig auf ihn ein, obgleich, oder vielleicht gerade weil diese Ausführungen wenig mit den politischen Angelegenheiten der Konstituante zu tun hatten.

Zur selben Zeit macht ihm ein Freund, der Pastor Schultz im Krankenhaus Bethanien, das Angebot, für auskömmliches Gehalt, freie Wohnung und Verpflegung die pharmazeutisch-wissenschaftliche Ausbildung zweier Krankenschwestern zu übernehmen. Wieder einmal gilt es, eine unleidlich gewordene Apothekerstellung aufzugeben. Man läßt den Politiker, der jeden Tag zur Beratung ins Schauspielhaus geht, gern laufen, und schon im Juni siedelt Fontane nach Bethanien über.

Sein Leben mit den beiden Diakonissinnen wird zum freundlichen Idyll, und er paßte hier auch viel besser hin, als in den Revolutionstrubel. Getreulich wendet er bei der Ausbildung der Krankenschwestern die sokratische Methode seines Vaters an, die ihm in gutem Gedächtnis ist: „Meine Vortragsweise, wenn ich meiner Art zu sprechen diesen Namen geben durfte, war die plauder-

hafte, drin das Wissenschaftliche nur so nebenher lief, während ich beständig Anekdoten und kleine Geschichten erzählte."

Fünf Vierteljahre bleibt Fontane in Bethanien. Als es damit auf die Neige geht, tritt ernsthafter denn je zuvor die Frage an ihn heran: was nun? Er war in Bethanien so verwöhnt worden, daß ihm eine durchschnittliche Apothekerstellung unmöglich mehr behagen konnte, zumal er das Beste davon, Stellungen wie in Dresden und Leipzig, schon innegehabt hatte. Was also tun?

Fontane faßt den schwerwiegenden Entschluß, den Apothekerberuf auf jede Gefahr hin aufzugeben. Aber keinerlei feste Pläne, keine verlockenden Aussichten bestimmen ihn dazu, keine trügerischen Künstlerphantasien; einfaches Selbst- und Weltvertrauen, ein sicheres Gefühl von Berechtigung läßt ihn den entscheidenden Schritt tun. Er bleibt in Berlin, bezieht Oktober 1849 ein einfaches, drei Treppen hoch gelegenes Zimmer in der Luisenstraße und verbringt hier das erste Jahr seiner Schriftstellerlaufbahn, bange und sorgenvolle Tage in einer elenden Chambre garnie. Eine Zeitlang liefert er Beiträge für ein in Dresden erscheinendes demokratisches Blatt, gibt aber diesen Posten, als die unmittelbare Not des Verdienenmüssens nicht mehr drängt, bald wieder auf, da das „Machen in Politik nicht eigentlich sein Fall" sei. Neben den Zeitungsartikeln, die den Lebensunterhalt hergeben müssen, entstehen neue Balladen. Cotta, der schon 1847 im Morgenblatt die ersten Feldherrenlieder gedruckt hatte, läßt jetzt den Romanzenzyklus „Von der schönen Rosamunde" erscheinen.

Aus einem stillen, relativ glücklichen Tun und Treiben reißt ihn der Ausgang der Schlacht bei Idstedt (25. Juli 1850) heraus und bringt ihn — eine recht unbesonnene Eingebung des Augenblicks — auf die Idee, in die schleswig-holsteinische Armee einzutreten. Aber schon ein paar Tage nach der Abreise von Berlin erreicht ihn ein Schreiben Wilhelm von Merkels, eines wohlwollenden Bekannten vom Tunnel her, in dem dieser neue Chef der ministeriellen

Preßabteilung ihm eine diätarische Stellung in seinem literarischen Bureau anbietet. Fontane nimmt an und beschließt sogar auf der wirtschaftlichen Grundlage eines Monatsgehaltes von vierzig Talern zu heiraten. Schon im Dezember 1845 hatte er sich verlobt. Nun ist am 16. Oktober 1850 Hochzeit.

Es kommen Tage emsiger Arbeit, er geht in Politik unter, kannegießert, referiert, korrespondiert, sucht Verbindungen mit auswärtigen Zeitungen zu bekommen und Nutzen daraus zu ziehen, daß er „an der Quelle" sitzt. Doch schon nach zwei Monaten löst sich das literarische Bureau wieder auf. Fontane ist brotlos, hat mit der neuen Tatsache seiner Verheiratung zu rechnen und muß nun das ganze Elend der freien Schriftstellerei durchkosten: Konkurrenz, Nichtachtung, kärgliches Auskommen, Bittstellerei, Antichambrieren und Bedientengesichter. Die Hoffnung, bei einem konstitutionellen Blatt als Korrespondenzenschreiber Anstellung zu finden, um es wenigstens auf einen festen, wenn auch noch so kleinen Jahresgehalt zu bringen, schlägt fehl, Bücherbesprechungen bringen nichts ein, es gibt Absagen über Absagen, und die Bezahlung der dichterischen Beiträge für Cottas Morgenblatt, die als Prosa nach Bogenzahl honoriert werden, ist lächerlich gering. Pensionäre sollen eine neue Einnahmequelle schaffen, aber es zeigt sich bald: der Vorteil ist klein und der Ärger unerträglich.

Das Kämpfen mit den nackten Nahrungssorgen nimmt Fontane in diesen schweren Monaten seine sonst stets gewahrte gute Laune. Er findet selbst am Tunnel kein Vergnügen mehr, es drückt ihn schwer darnieder, wo es mit ihm hinaus will, aber er ist fest entschlossen, seine schriftstellerische Ehre nicht zu verkaufen und schlimmstenfalls sich als Abschreiber zu verdingen. Als es dann ein wenig besser geht, ist auch nicht viel geholfen. Jene Klagen über das Unbefriedigende der journalistischen Tätigkeit, die durch anderthalb Jahrzehnte nicht verstummen, werden jetzt schon laut: ob er durch einen politischen oder belletristischen Artikel, durch eine Rezension oder ein Dutzendbuch sein Dasein kümmerlich friste, sei unwesentlich, es sei das Aktenschreiben des Juristen, das Rezepte-

machen des Apothekers. „Nur wer wirklich schafft, hat ein Recht, darüber zu reden. Man geht mit Interesse in die Ateliers wahrer Künstler, aber man besucht keinen Flickschneider, um sich den neuesten Boden anzusehen, den er einer alten Hose eingesetzt hat."

Im November 1851 gewinnt Fontane aufs neue Anschluß an die ministerielle Presse und schreibt Artikel für die „Zeit" und die „Preußische Zeitung". Im Frühjahr 1852 geht er als Angestellter dieser Blätter zum Studium englischer Verhältnisse nach London. Die „Preußische Zeitung" erklärt sich bereit, ihm gegen Einsendung von Feuilletonartikeln seinen Gehalt zu belassen, so daß wenigstens für seine zurückbleibende Familie notdürftig gesorgt ist. Die zur Übersiedelung erforderlichen Gelder treibt ihm sein Vater auf.

Dieser zweite englische Aufenthalt — bei einem zweiwöchentlichen Sommerurlaub während seines Militärjahrs hatte Fontane London zum erstenmal gesehen — dauert von April bis September 1852. Man wird seine Bedeutung nicht unterschätzen dürfen. Es war gut, daß Fontane von den drückenden familiären und beruflichen Verhältnissen ein wenig abrückte, die ihn in Berlin in ihrer täglichen Gegenwart mürbe und unfroh zu machen drohten, und dann gewährte ihm London ein prachtvolles Gegenbild deutschen Wesens. So ärmlich sich sein Leben in diesen Londoner Monaten gestaltet, der innere Ertrag ist wertvoll genug, sein Weltbild wird wieder um einen Umkreis weiter, seine Einsicht in Menschliches, seine Beurteilung und Vergleichung fremder und heimischer Zustände immer reifer und freier, wie vordem in den sächsischen Jahren. Bewundernd geht er von Hyde-Park nach Regents-Park, entzückt steht er auf Richmond-Hill, die Reichtumsbilder tun ihm wohl, teilnehmend und fremd zugleich nimmt er sie auf, fern von Neid, füllt die englische Inszenierung des Lebens ihn mit einem kräftigen Wohlbehagen. Die Dinge beobachten gilt ihm beinahe mehr, als sie besitzen, und so hat er jeden Tag seinen Glücks- und Freudenertrag wie scheinbar Bevorzugtere.

Aber freilich ist dieser Londoner Aufenthalt noch nicht von bleibender Wirkung, wie sie der spätere, mehrjährige auslöst. Es spielt zuviel hinein, was die fruchtbaren Ansätze hemmt. Die Korrespondenz der Zeit entrollt ein trübes Bild. Kleine Nöte, die leidige Geldnot vor allem, haben Fontane seine ersten Ehejahre bis zur Bitterkeit verleidet. Gar zu häufig trifft ihn von Berlin der schriftliche Reflex unerquicklichster Familienkalamitäten. Und wenn seine Frau bei dem heimlichen Geschwätz der Freunde über die Jammerpartie, die sie gemacht habe, bei der offenen Hetzerei der Verwandten über seine angebliche Rücksichtslosigkeit und seinen Egoismus verzagt und nun auch in die Klagen und Anklagen einstimmt, kann er ihr nur zurufen: „Laß uns mit Ergebung tragen, was der Himmel über uns verhängt. Wir sind beide nicht vom christlichen Märtyrergeschlecht und werden es schwerlich zur Freudigkeit des Leides bringen, aber laß uns wenigstens Fassung darin finden, daß wir nichts andres tragen, als was uns bestimmt ist.“ Fern jeder Überheblichkeit, jeder Überschätzung des schon Geleisteten, weiß er aus einem festen Selbstgefühl heraus nur auf die Zukunft zu vertrösten und ist mit allen Kräften um ein bißchen Glück und Unabhängigkeit für sich und die Seinen bemüht, nur um dem unerträglichen Betragen derer zu entgehen, die ein paar Taler mehr besitzen und sich als Richter über ihn berufen fühlen. Er hat nicht die geringste Sehnsucht nach Haus, wenn er bedenkt, in kurzem all das Unleidliche wieder dulden zu müssen. Aber sein Urlaub wird nicht verlängert, er muß zurück und ist vom November 1852 an wieder in Berlin.

Träg und gleichmäßig fließen die Tage dahin. Starke Symbolik ist im einfach-alltäglichen Leben dieser Jahre, die Vorbereitungsjahre Fontanes sind, typisch in ihrer Schlichtheit und Gehaltenheit des Leids, ihrem in der Tiefe schlummernden ergreifenden Vertrauen, ihrer vorbildlichen Weltfrommheit. Der Winter 1852/53 bringt eine schwere Krankheitskrisis. Er soll die Schwindsucht haben. Man sagt ihm rund heraus, es sei nicht mehr viel mit ihm. Aber er glaubt es nicht, überwindet die trübe Mutlosigkeit mancher

Stunden und wird durch eine vierwöchentliche Kur in Bethanien wirklich wiederhergestellt.

Auch mit dem stets als Notwendigkeit und Fessel zugleich empfundenen Zeitungsdienst gestaltet es sich mit der Zeit besser. Die Berichte über die politischen Ereignisse in England, die „Korrespondenzenschmadderei", wird ihm abgenommen und dafür die letzte Korrektur der Preußischen Zeitung übertragen, er hat Abenddienst von acht bis elf Uhr auf der Druckerei und dafür den ganzen Tag frei. Mitarbeiterschaft an andren Zeitungen, Unterrichtsstunden in englischer Sprache, Literatur, Geschichte und Geographie, Vorlesungen in privaten Zirkeln der Berliner Gesellschaft über Literatur- und Weltgeschichte gestalten seine Einkünfte nach und nach leidlicher und bringen ihn mit immer neuen Menschen und Verhältnissen in Berührung.

Ruhigere und sorgenvolle Tage wechseln, aber stets bleibt das Gefühl wach, daß die Zukunft noch Verheißungen birgt. Ergebung ins Unvermeidliche und Sehnsucht nach wertvoller Produktion, eine seltsame Mischung von Genügsamkeit und Ungenügen ist für die beispiellos lange Werdezeit des Epikers Fontane charakteristisch und spricht immer wieder aus seinen Briefen. „Ich mühe mich jetzt zu erwerben und bin ruhiger, wenn auch das nicht glückt", heißt es einmal, und „ich ging am liebsten nach Mexiko oder würde Pfeifenträger bei Omer Pascha, denn es behagt mir die Pfennigwirtschaft eines deutschen Zeitungs- und Balladenschreibers ganz und gar nicht mehr" heißt es ein anderes Mal. Man wird diese Briefstellen nicht als Zeugnisse unentschiedener Haltlosigkeit und grämlicher Unzufriedenheit deuten dürfen. Vielleicht wäre Fontanes episches Weltbild nicht so umfassend und gerecht geworden, vielleicht hätte er den mannigfach sich befehdenden Gegensätzen des objektiven Weltverlaufs nicht so willig und selbstsuchtslos nachempfunden, wenn er nicht in einer langen Lebensschule das Neben- und Ineinander gleichberechtigter Interessen an sich selbst leidend erfahren hätte. Das scheinbar Widersprüchliche solcher Bekenntnisse wird zur beredten Offenbarung einer typisch bestimmten Künstlerseele.

Bald nach seiner Rückkehr von London hatte Fontane geäußert, er wäre gern auf zwei bis fünf Jahre in England geblieben, denn es sei eine unvergleichliche Schule für jeden und für ihn insbesondere. Dieser Wunsch sollte im Herbst 1855 in Erfüllung gehen. Der Entschluß der preußischen Regierung, zur Unterstützung ihrer Politik eine deutsch-englische Korrespondenz zu begründen, führt ihn als Angestellten der Preußischen Zeitung aufs neue nach London, und er hat den festen Willen, diese Zeit in viel bewußterem Sinn für sich auszunutzen als das erste Mal. Nun erst lernt er London ganz kennen, sucht Einblick in das Leben der verschiedensten Bevölkerungsschichten zu gewinnen. Mit Julius Faucher, einem Mitglied des ehemaligen Berliner Lenauvereins, wird das offizielle und unoffizielle London durchstreift. Sie wechseln mit hoch oben und tief unten, besuchen Werbe- und Matrosenkneipen und unter geheimpolizeilichem Schutze bedenkliche Verbrecherspelunken, mischen sich an langen Winterabenden unter das primitive Publikum, vor dem in den „Debating-Clubs" der City politische Kneipenredner von Metier ihre Reden halten.

Fontane, der diese Berührung mit dem unmittelbaren, unabgeleiteten Leben als willkommenes Korrektiv seiner Zeitungsschreiberei empfunden haben muß, schreibt einem Bekannten, der von der letzten dichterischen Tunnelkonkurrenz nach London berichtet: „Ich muß doch bekennen, daß ich es eher für eine gnädige, segensreiche Schickung als für ein Unglück ansehe, daß ich auf so lange Zeit außerhalb dieser Aktionen gestellt bin. Als ich noch direkt unter euch war, sah ich meine damals doch auch nur literarische Beschäftigung mit der Politik schon als ein besonderes Glück an, als ein frisches, stärkendes Bad, als ein Schutzmittel gegen alle Einseitigkeit und die bei uns so häufige Überschätzung der Kunst auf Kosten des Lebens. Hier hab' ich nun das Leben; die Dinge selbst, nicht mehr bloß ihre Beschreibung. Ihr Zeitungsschatten tritt an mich heran, und jede Stunde belehrt den armen Balladenmacher, daß jenseits des Berges auch Leute wohnen."

Trotz der äußersten Schlichtheit seines Lebens, der Neigung,

seine Tage uniform sich abwickeln zu lassen und ohne Störung zu lesen und zu schreiben, bleibt Fontane der tätigen Wirklichkeit immer verbunden. Ein kräftiges Selbstbewußtsein spricht aus diesen Jahren. Und auch die trüben Briefe, die etwa aus der Heimat kommen, treffen ihn diesmal fester und zukunftssicherer. Er rückt nun ganz ab von jener Zeit, da Literatur und Beruf, Kunst und Leben für ihn getrennte Dinge waren und ihre Trennung nicht als fragwürdig empfunden wurde. Die nüchterne, aber starke Tatsächlichkeit des Londoner Lebens führt ihn der Wahrheit näher, daß echte Kunst nur aus der Wirklichkeit erwächst, daß seine frühere Produktion zum größeren Teil dem Künstlichen gefährlich nahe gestanden habe. Aber noch liegen die fruchtbaren Folgen dieser Einsicht im Weiten. Nur negativ weist auf die kommende Epoche künstlerischer Tätigkeit die zähe, immer wieder durchbrechende Reaktion gegen die journalistische Berufsarbeit. „Literaturmachen ist mir ein Greuel, aber Stundengeben in Dingen, die ich verstehe, ist mir eine Freude. Unter ‚Literaturmachen‘ versteh' ich natürlich bloß das Schreiben fürs tägliche Brot und das Rumhökern mit so und soviel Manuskripten unterm Arm. Mein gesunder Sinn lehnt sich auf gegen diese Schmadderei.“

Im Juli 1857 siedelt seine Familie nach London über. Fontane freut sich, nach jahrelangem Entbehren aller Häuslichkeit wieder sein Eigen um sich zu haben. Das Unbefriedigende der beruflichen Beschäftigung macht sich momentan weniger drückend bemerkbar. Auch ist er fest davon durchdrungen, daß diese Schul- und Lernzeit durchaus nötig für sein späteres Fortkommen in der Heimat ist. So vergehen weitere anderthalb Jahre.

Schon die Resultate des Londoner Aufenthaltes von 1852 hatten sich zu festen Einsichten und Urteilen zusammengeschlossen. Bei Betrachtung der journalistischen Tätigkeit Fontanes wird davon noch die Rede sein. Auch in Privatbriefen hieß es damals schon: „England ist groß, schön, erhebend, aber auch wieder klein, beschränkt und langweilig. Der äußere Mensch hat es dort weiter gebracht, jede Art Repräsentation steht in Flor und läßt uns als

bloße Stümper erscheinen. Aber innerlich sind wir weiter und überhaupt wohl die ersten." Aber erst gegen das Ende des mehrjährigen Londoner Aufenthaltes handelt es sich nicht mehr um bloße Studien und Aperçus, sondern um abschließende Erlebnisse, wenn er schreibt: „Man muß es ihnen lassen, daß sie uns in aristokratischen Formen weit voraus sind, aber in jener schönen Toleranz, die den wahren Adel charakterisiert, sind sie um ebensoviel hinter uns zurück." Nun erst hat ihm London und England wirklich nichts mehr zu bieten. War er 1852 nur mit Widerwillen nach Deutschland zurückgekehrt, diesmal sehnt er sich nach der Heimat, nach dem vielverschrienen märkischen Sand, fühlt sich eine Pflanze in fremdem Boden und weiß, daß die beengenden Verhältnisse, vor denen er einst flüchtete, ihn nun nicht mehr eng machen können, da er über sie hinausgewachsen ist.

Und glücklich findet sich zu den inneren Wünschen das veranlassende äußere Moment: der Sturz des Ministeriums Manteuffel. Es wird Fontane nicht schwer, seine Stellung — nach Eingehen der deutsch-englischen Korrespondenz eine bloße Mitarbeiterschaft an den ministeriellen Presseorganen — aufgeben zu müssen. Er schreibt der Mutter, die um seine wirtschaftliche Zukunft besorgt ist — und es klingt wie ein Auftakt des entscheidendsten Ereignisses seiner Lebensgeschichte, der 1876 erfolgenden Aufgabe der Akademiestellung —: „Aus früheren Briefen weißt Du, daß mein Verbleiben hier — und wenn es bis in die aschgraue Pechhütte gedauert hätte — auch nicht segensreich auf die Gestaltung meiner Verhältnisse daheim eingewirkt haben würde. Nach Jahren, wenn ich darum petitioniert hätte, hätte man mir vielleicht einen ihrer ledernen Subalternposten in irgendeinem Ministerium bewilligt; ich zieh' es aber, selbst einschließlich aller Sorgen und Gefahren, durchaus vor, als Lehrer, Artikelschreiber und Stundengeber mich arm, aber unabhängig durchzuschlagen. Du, als Kind einer andern Zeit, hast noch die hohen Vorstellungen von ‚Beamtenschaft', ‚sichrem Brot' usw.; ich versichere Dich aber, daß es damit nichts ist. Die alten Vorstellungen gelten nicht mehr; Einfluß, Ansehn,

Auskommen, Selbständigkeit usw. liegen ganz wo anders." Fontane kehrt im Januar 1859 nach Berlin zurück.

Wieder einmal ist er, wie am Anfang seiner journalistischen Laufbahn, freier Schriftsteller, diesmal für fünf Vierteljahre, wieder sucht er, wie schon vordem in Berlin, mit Zeitungsartikeln, englischem Unterricht und Literaturvorlesungen sich durchzuhelfen.

Paul Heyse will ihn nach München ziehen, wo Maximilian II. einen Kreis von Künstlern um sich versammelt hatte und er als Sekretär des Königs in literarischen Angelegenheiten eine Anstellung finden soll. Der Plan zerschlägt sich. Fontane wird ehrenvoll aufgenommen, bei einem Symposion einige seiner Feldherrenlieder von Heyse rezitiert, der König ist „enchantiert" — aber dabei bleibt es. Ein deutliches Gefühl der Fremdheit auf beiden Seiten trotz alles guten Willens. Und wie hätte der Märker sich in die südlichste aller deutschen Geistesstätten eingewöhnen können, ohne das Beste seiner Persönlichkeit preiszugeben? Der heiteren Lebenskunst, der äußeren Gefälligkeit dieses Kreises war seine innerliche, schmucklose Art zu fremd.

Ein Tunnelfreund, George Hesekiel, vermittelt ihm den Redakteurposten des englischen Artikels der Neuen Preußischen (Kreuz-)Zeitung, deren Mitarbeiter Fontane schon in London gewesen war. Zehn Jahre, vom Juni 1860 bis zum Frühjar 1870, hat er diese Stellung inne, und so schwer ihm die Annahme fiel — da sich noch die Vorstellungen von 1848 her an den Namen Kreuzzeitung knüpften — er rechnete später diese zehn Jahre zu den allerglücklichsten seines Lebens. „Daß es so verlief, lag an verschiedenen Dingen. Es war das Jahrzehnt, in dem ich meine Wanderungen durch die Mark Brandenburg und meinen ersten vaterländischen Roman ‚Vor dem Sturm' begann. Zudem, von vierzig bis fünfzig ist beste Lebenszeit. Aber der Hauptgrund, daß ich mich all die Zeit über so wohl fühlte, war doch der, daß, verschwindend kleine Störungen abgerechnet, das Leben auf der Redaktion und

mehr noch das nebenherlaufende gesellschaftliche Leben ein sehr angenehmes war. Von dem sprichwörtlichen ‚Der schwarze Mann kommt‘, wovor ich ganz aufrichtig gebangt hatte, war keine Rede; nichts von Byzantinismus, nichts von Muckertum. Alles verlief eher umgekehrt. Stärkste Wendungen, auch gegen Parteiangehörige, fielen beständig und von einer erquicklichen Meinungsfreiheit wurde der weiteste Gebrauch gemacht.“

Diese Stelle aus „Von Zwanzig bis Dreißig“ zeigt vortrefflich, was Fontanes Glück in diesem Jahrzehnt ausmacht: er ist, so recht nach seinem Sinn, in eine konziliante Umgebung hineingestellt; er nähert sich Schritt für Schritt den großen künstlerischen Aufgaben seines Alters; er fühlt sich, nun ganz tief und für immer, in die Umwelt hinein, ohne die dieses Werk nicht denkbar ist.

Die Journalistentätigkeit war die erste Staffel des Weges, sie ist jetzt innerlich überwunden. Es kommt ihm sehr zupaß, daß es auf England hin angesehen stille Zeiten sind, alles Interesse bei Frankreich oder bei Deutschland selbst liegt und der Chefredakteur zeitweilig jeden Morgen an seinen Platz tritt und ihm mit leiser Stimme zuflüstert: „Wenn irgend möglich, heute nur ein paar Zeilen; je weniger, desto besser.“ Diese bequemen Tage lassen ihm Muße sich selbst zu fördern. Den Journalisten löst der Wanderer durch die Mark Brandenburg ab. Das ist die zweite Staffel des Weges. Die Wanderungen, sowenig sie Produktion in höherem Sinn bedeuten, so sehr sie als stark kompilatorische Arbeit noch der Notwendigkeit der Form ermangeln, sind doch ein Fortschritt gegenüber der eintagslebendigen Zeitungskorrespondenz und unvergleichlich mehr von fontanischem Geist durchweht als die englischen Reisebücher. Die dritte Staffel bilden die Romane. Die Wanderungen leiten unmittelbar in die epische Tätigkeit hinüber, aus ihnen erwächst, im guten und schlimmen Sinn von ihnen beeinflußt, das vaterländische Epos „Vor dem Sturm“.

Und diese zielstrebige, wegsichere Entfaltung: Journalismus, Wanderungen, Romane, bleibt unlöslich daran geknüpft, daß Fontane nun wieder daheim ist. Er mußte hinaus, um an der Fremde

die Heimat messen zu können, um die Freiheit der Distanz zu gewinnen, ohne die seinen Romanen die Weite des Blicks fehlen würde —, er mußte heim, denn er war nicht weniger stark dem heimatlichen Nährboden verwachsen als die anderen großen epischen Talente des deutschen Realismus. Das Jahrzehnt von 1860—70, in dem er die heimische Mark sich und den Märkern in tiefer Liebe zu erschließen beginnt, läßt ihn die völkische und landschaftliche Verbundenheit, der er verhaftet bleibt, bewußter und fruchtbarer erkennen als je vorher, obgleich schon der Dichter der Feldherrenlieder ein guter Deutscher und Märker ist.

Und auch sein Bild der Berliner Gesellschaft, seine menschliche und dingliche Kenntnis alles dessen, was nur irgend in seinen Gesichtskreis gehören konnte, rundet sich in diesen Jahren zur Vollendung. Er verkehrt mit Schauspielern und Künstlern, Gelehrten und Zeitungsmenschen, Buchhändlern und Offizieren, er nimmt die Beschwerlichkeit und häufige Langweile gesellschaftlichen Lebens gern in Kauf, wenn er nur hoffen kann, ein paar neue Bilder für seinen „Guckkasten" einzuheimsen. Schließlich sind die Speicher ganz gefüllt. Er kennt zuletzt „alles auswendig", die Menschen und die Dinge, durch dreißig Jahre hin ist er, vom Besuch der Schauplätze der drei deutschen Kriege und zwei belanglosen italienischen Reisen (1874 und 1875) abgesehen, kaum mehr als zu Wanderungen in der Mark und zu Sommeraufenthalten an Ost- und Nordsee, im schlesischen Riesengebirge und Harz von Berlin entfernt.

Mehrfach kann man bei Fontane die Beobachtung machen, wie Perioden eines ruhigen Dahinlebens durch jähe äußere Einschnitte beschlossen werden, wenn ihr innerer Sinn erfüllt ist. So wurde der Londoner Aufenthalt durch den Sturz des Ministeriums Manteuffel unterbrochen, so gibt Fontane im Frühjahr 1870 seine Kreuzzeitungsstellung plötzlich auf: beide Male entspricht dem scheinbar Unvermittelten eine innere Notwendigkeit.

Es war ihm zuerst willkommen gewesen bei der Kreuzzeitung wenig beschäftigt zu sein, am Ende des Jahrzehnts aber wird ihm das bloße Stundenabsitzen langweilig. Der Gehalt und die sonstigen Einnahmen waren immer noch gering, das wird jetzt noch bitterer empfunden als vordem, denn Fontane fühlt seine Kräfte gewachsen und mit ihnen stellt er höhere Ansprüche, schaut er nach weiteren Zielen aus. Das Abwickeln der Tage unter Verhältnissen, die nur gerade das tägliche Brot abwarfen, und die Aussicht, für den Rest des Lebens diesen Zustand der Dinge noch als ein besonderes Glück ansehen zu müssen, hatte wenig Ermunterndes für ihn.

Als seine Frau von einer Reise zu englischen Freunden berichtet, wie die Klippe von Dover und später die Türme Londons wieder vor ihr aufgetaucht seien, da gedenkt er wehmütig dieser „Prachtstücke seiner Erinnerung" und fügt bei: „Damals an der Schwelle des besten Lebensabschnittes, jetzt auch wieder; aber an der Tür gegenüber. Und was ist das Resultat der achtzehn Jahre, die zwischen heut' und damals liegen! Ich will es nicht unterschätzen; in mancher Beziehung reicht es bis an meine Hoffnungen heran oder übertrifft sie selbst, aber sich durch ein mutiges, arbeit- und mühevolles Leben nichts als Sorge für das Alter errungen zu haben, ist doch, nach der Seite äußeren Erfolges hin, zu wenig." Einige Tage später teilt er ihr mit: „Ich habe meine Kreuzzeitungsstellung aufgegeben."

Es kommt zu einer heftigen brieflichen Auseinandersetzung, wie sie später mit noch stärkeren Akzenten, noch bezeichnender für Fontanes Eheleben beim Verlassen der Akademiestellung stattfindet, schließlich aber fügt sich alles seinem fest und klar geäußerten Willen, scheint für immer die Lebensform gefunden, die seinem Temperament und seinem Streben am meisten entsprach: frei von beruflichen Einschränkungen seiner schriftstellerischen Neigung leben zu können.

Die „Wanderungen" werden fortgeführt, 1872 erscheint ein dritter Band, die beiden ersten werden neu aufgelegt und erweitert. Der Feldzug von 1870/71 trägt ihm, der von 1864 und

66 her als Kriegsschriftsteller einen Ruf besitzt, den Auftrag ein, auch den Kampf gegen Frankreich zu beschreiben. Eine Studienreise nach dem Kriegsschauplatz bringt ihn vorübergehend in französische Kriegsgefangenschaft, auf der Insel Oléron entsteht „Kriegsgefangen", als Frucht der zweiten Studienreise, Ostern 1871, das Buch „Aus den Tagen der Okkupation". 1876 gelangt das Hauptwerk, „Der Krieg gegen Frankreich 1870/71", zum Abschluß.

All dies war Arbeit, wie er sie sich einst gewünscht hatte, und brachte wenigstens soviel Geld ein, daß die nächsten Sorgen und damit der häusliche Ärger in dieser Zeit verstummen. Am Ziel seiner Wünsche fühlt sich Fontane dennoch nicht. Kriegsbücher und Wanderungen schreiben mochte besser sein als den englischen Artikel redigieren, aber was an künstlerischen Instinkten in ihm lag, drängte doch schließlich auch über diese Ziele hinaus und mußte ihm das einst Begehrenswerte verleiden. Er ist nun von amtlichen Rücksichten frei, aber *was* diese Freiheit zeitigte, das konnte ihm auf die Dauer keine höhere Befriedigung gewähren. War diese Art Schriftstellerei nun wirklich das Ziel, waren die „Wanderungen" das Höchstmögliche, was er erreichen konnte?

Mit den alten Zweifeln stellt die alte Unzufriedenheit sich wieder ein. Aber er hat nun die Fünfzig überschritten, die Altersmüdigkeit will ihn überkommen. In trüben Stunden erscheint ihm seine innere Unruhe nicht mehr als beständiges Ringen nach vorwärts, nur noch als mühevolles Behaupten auf einem Platz dritten Ranges. Es scheint doch zu spät, um noch etwas Neues anzufangen. „Im Grunde genommen, habe ich nun alles Irdische erreicht: geliebt, geheiratet, Nachkommenschaft erzielt, zwei Orden gekriegt und in den Brockhaus gekommen. Es fehlt nur noch zweierlei: Geheimer Rat und Tod. Des einen bin ich sicher, auf den andern verzicht' ich allenfalls. Er kann mir aber auch noch beschieden sein."

Aus dieser Stimmung eines müden Skeptizismus, einer trüben Resignation heraus wird es begreiflich, wenn Fontane sich nochmals zur Annahme eines Amtes entschließt. Die Berufung als

Erster Sekretär der Königlichen Akademie der Künste im März 1876 wird für ihn Verhängnis und Segen zugleich. Eine leichte Tätigkeit, ein sorgenfreies Leben, eine distinguierte Behandlung schien ihn zu erwarten. Aber es sollte ganz anders kommen. Er fühlt sich wohlgelitten, aber als armer Teufel behandelt, der froh sein muß untergekrochen zu sein. Seine wirkliche Begabung ist nicht zu gebrauchen, und was gebraucht wird liegt nicht im Bereich seiner Fähigkeit. Arbeit, Personen, Zustände sind ihm schon in den ersten Tagen gleich unerquicklich. Er hat nur unangenehme Eindrücke. Seine unfeierliche Natur sieht sich in ein steifes Zeremoniell hineingestellt, er soll langweilige, um Äußerlichkeiten sich drehende Berichte schreiben.

Ein Gegensatz von solcher Stärke war notwendig, um Fontane der Gefahr gemütlichen Alterns zu entreißen und einen kräftigen Widerstand zu entfachen. Die trübe Resignation weicht denn auch bald, er bäumt sich auf gegen die bureaukratische Umgebung und hat binnen kurzem die ganze Beamtenschaft der Akademieverwaltung gegen sich. Eine Charakterverdächtigung gibt den äußeren Anstoß, um die Entlassung einzukommen, die schon am 2. August genehmigt wird.

Das Datum bedeutet Fontanes Geburt als Romanschriftsteller. Alle Äußerungen aus dieser kritischen Zeit zeigen, mit welcher Vehemenz er sich plötzlich über seine eigentliche innere Berufung klar wird. Er kämpft gegen seine Familie, gegen das Urteil der Leute, ohne irgend unsicher zu werden. „Ich bin nicht so blind, daß ich nicht erkennen sollte, wie seltsam mich die Menschen ansehen: mein Barometerstand ist sehr gesunken. Ich muß mich erst wieder legitimieren, zum mindesten aber die Anstrengungen dazu machen. Deshalb will ich ein Jahr lang ganz mir und meiner Arbeit gehören ... Alle Welt verurteilt mich, hält mich für kindisch, verdreht, hochfahrend. Ich muß es mir gefallen lassen. Das Sprechen darüber hab ich aufgegeben. Es führt doch zu nichts. Ich muß durch Taten beweisen, daß ich nicht leichtsinnig gehandelt habe." Er ist nun gewillt, allen wirtschaftlichen Rück-

sichten zum Trotz, der Romanschriftstellerei zu leben und nimmt die immer wieder zurückgelegte Arbeit an „Vor dem Sturm“ nun endlich entscheidend auf.

Den schwersten Kampf galt es im eigenen Hause auszufechten. Ein dauerndes eheliches Zerwürfnis schien unvermeidlich, und ein ganzes Jahr zittert nach einer äußerlichen Verständigung die Erregung dieser Wochen nach. Die Aufgabe der Akademiestellung bringt auch die Klärung familiärer Nöte, über die daher an dieser Stelle ein Weniges gesagt sein mag.

Fontane hat verschiedentlich sich dahin geäußert, die glückliche Ehe erfordere nicht gegensätzliche, sondern die Abstufung gleicher Temperamente. Gewißlich alles andere als eine bloße Theorie, denn seine eigene Ehe widersprach dieser Forderung. Fontane hat die guten Seiten seiner Frau in der Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreißig“ rühmend hervorgehoben: „Sie hat mir alle Bücher und alle Zeitungen vorgelesen und hat mir meine von Korrekturen und Einschiebseln starrenden Manuskripte abgeschrieben, also, meine dicken Kriegsbücher mit eingerechnet, gute vierzig Bände. Sie war vor allem auch eine Haushälterin von jener nicht genug zu preisenden Art, die Sparsamkeit mit Ordnungssinn und Helfefreudigkeit verbindet.“ Aber was wollen diese gewiß recht dankenswerten Eigenschaften dort besagen, wo die innere Harmonie fehlt. Eine treue Helferin, wenn es im Nahen und Nächsten anzufassen galt, machte sie doch dem Gatten nicht nur durch einen ständigen Hausfrauenfuror, wirtschaftlichen Kleinkram und Dienstbotenaffären das Leben sauer, sie blieb auch seinen inneren Kämpfen zeitlebens fremd, verstand sich nicht auf seine Art und Arbeit. Das ist die tiefere Ursache, wenn der Streit ganzer Jahrzehnte zu keinem Ausgleich kommt. Fontane konnte mit seiner Achtung vor fremden Individualitäten nicht so weit gehen, die eigne aufzugeben, und vielleicht ist ein äußerlich bestimmender Grund seiner späten künstlerischen Entfaltung in dem steten, latenten Widerstand zu suchen,

der von dieser so anders gearteten Frau ausging. Sie hat immer wieder nach allen kränkenden Vorwürfen und Kritteleien ihr Unrecht eingesehen, und dies feine Rechtsgefühl ehrt sie durchaus, aber es war eine rein intellektuelle Einsicht, der ihre Natur die Gefolgschaft versagte. Es gab lange Waffenstillstände in dieser Ehe, aber die Gegensätze brachen immer wieder hervor, und erst das spätere Alter brachte beiden jenes Sich-an-einander-gewöhnen, das für gewöhnlich als Ideal der bürgerlichen Ehe gepriesen wird. Das war aber kein „Abschleifen der Eigenarten", wie es bei kleinen Menschen als schwächlicher Verzicht auf ihr bißchen Persönlichkeit einzutreten pflegt, sondern ein ehrlicher Friede, eine gegenseitige menschliche Achtung, die bei aller Klarheit und Aufrechterhaltung der persönlichen Eigenheiten mit dem wachsenden Gedeihen seines künstlerischen Werkes Fontane als gütiger Humor, seiner Frau als Ergebung in ein Schicksal möglich wurde, das auch ihrer bürgerlichen Ängstlichkeit am Lebensende als ein außerordentliches und beglückendes erscheinen mußte.

Mit weiten Streiflichtern beleuchtet die Korrespondenz der Ehegatten das Feld ihrer Gemeinsamkeiten und Nichtgemeinsamkeiten. Die Briefe Fontanes aus jener schweren Zeit von 1876, Verteidigung und Bekenntnis zugleich, sind wertvoll-unmittelbare Dokumente seiner Seele, die hier durch die gewohnte gütige Freundlichkeit und Anteilnahme mit unbestechlichem Ernst heraustritt, unnachsichtlich sich gegen alles Draußen mit festen Strichen abgrenzt, mögen die Trennungen noch so bitter empfunden werden und verwunden, wo er am liebsten geschont, anderen und sich schmerzliche Bewußtheiten erspart hätte. „Meine Frau wäre eine vorzügliche Prediger- oder Beamtenfrau in einer gut und sicher dotierten Stelle geworden. Auf eine Schriftstellerexistenz, die, wie ich einräume, sich immer am Abgrund hin bewegt, ist sie nicht eingerichtet. Und doch kann ich ihr nicht helfen. Sie hat mich als Schriftsteller geheiratet und muß sich schließlich darin finden, daß ich, trotz Abgrund und Gefahren, diese Art des freien Daseins den Alltagskarrieren mit ihrem Zwang, ihrer Enge und ihrer

wichtigtuerischen Langeweile vorziehe. Jetzt, wo ich diese Karrieren allerpersönlichst kennen gelernt habe, mehr denn je ... Eine vollkommene Heiterkeit erfüllt mein Gemüt, die Ruhe des guten Gewissens, und aus diesem heraus werde ich vieles tragen."

Die Zukunft ist grau genug, aber Fontane zündet seine Arbeitslampe an und verscheucht mit ihrem stillen Licht den ganzen Trübseligkeitsnebel. Er geht an sein Werk; ganz davon erfüllt, tritt ihm das Private seiner Existenz immer mehr zurück.

Die letzten zwei Lebensjahrzehnte Fontanes zeitigen in steter Folge jene Reihe epischer Werke, die sein Ruhm vor der Nachwelt sind und ihn den großen dichterischen Gestalten der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts beireihen. In der Mitte der fünfziger Jahre, wo bei anderen die Schaffenskraft zu erlahmen pflegt, beginnt er erst seiner inneren Fülle die künstlerisch angemessene Form zu suchen.

Seiner Lebensreife und Welterfahrenheit blieb so wenig wie dem jüngsten Neuling erspart, die technischen Forderungen und inneren Gesetzlichkeiten der Kunstform, deren er sich zur Aussprache bediente, erst durch eigene Versuche — manch teilweises Mißlingen und harte Müh — zu erproben und sich zu eigen zu machen. So vergehen zehn weitere Jahre. Mit „Irrungen, Wirrungen" ist 1887 der Gipfel erreicht, auf dem sich Mensch und Künstler, Gehalt und Form in herrlichem Verein zusammenfinden. „Frau Jenny Treibel" und „Effi Briest" sind dann, vom Künstlerischen aus gesehen, nichts weniger als Alterswerke, obgleich sie ein Siebziger schreibt. Erst in den „Poggenpuhls" wird ein Nachlassen der Kraft spürbar, erst im „Stechlin" kommt das Formelhafte und Abstrakt-Generelle, die Stilkennzeichen jeder Spätkunst, zur Herrschaft.

Diese plötzlich hervorbrechende dichterische Jugendlichkeit und reichste Produktivität eines Alternden ist um so erstaunlicher, als ihre physische Grundlage, Fontanes Gesundheit, in diesen Jahr-

zehnten keineswegs der geistigen Leistung entsprach, diese nur als ein Akt hoher Selbstzucht und Zielsicherheit völlig begreiflich ist. Sein Leben wird nur noch einfacher und einsamer als bisher, er selbst wunschlos in einem ganz hohen Sinn, „Immer dasselbe" die Devise seiner Tage, sich einkapseln, viel spazierengehen und in ruhigem Weiterschreiten ein Werk nach dem anderen vorbereiten, fördern und vollenden der einzige Sinn seines Daseins.

Man muß sich hüten, diese „Mauselochexistenz", wie Fontane einmal scherzt, als eine Folge der Menschen- und Weltmüdigkeit anzusehen, von der gewiß genug in den Briefen der letzten Zeit zu lesen steht. Ihre erste Ursache ist immer, als Norm seines Lebens empfunden, die Verpflichtung zur Produktion. Er weiß, er ist alt, muß bald tun, was er tun will. Nur kein Aufschieben. Was von jedem Künstler gilt, gilt auch von Fontane in dieser letzten Epoche seines Lebens, wo er so ganz Künstler ist: die Werke sind der primäre Ausdruck seines Wesens und Willens, hinter dem die relativen Äußerungen an Wert und Wahrheit zurückstehen. Ein Bild, lediglich nach dem Material der Briefe des alten Fontane, wäre entschieden ins Schwarze verzeichnet. Er gab sein Bestes und seine frischen Stunden nun an die Romane hin, und dadurch werden die Briefe, viel ausschließlicher noch als früher, Zeugnisse momentaner Stimmungen und Verstimmungen.

Freilich, wenn Einsamkeit, Müdigkeit, Ruhebedürfnis immer wieder die leitmotivischen Worte und Klagen dieser privaten Aussprachen sind, haben sie auch ihre Bedeutung für diesen Abschnitt seiner Lebensgeschichte, nur daß der innerste Wesenskern von Fontanes Persönlichkeit bei allem Ernst und aller Schwere ein heiteres Weltvertrauen, eine gesunde irdische Weltfreudigkeit ist und bleibt. Noch im „Stechlin" klingt dieser Grundton vernehmlich und wird nur in den sekundären Zeugnissen der Briefe oft von einer trüben Skepsis übertönt.

Er fängt nun erst an. Nichts liegt hinter ihm, alles vor ihm, ein Glück und ein Pech zugleich. So ist die Stimmung am Beginn der großen epischen Periode, die Arbeit und immer wieder

Arbeit bedeutet. Er versteht die schwere Kunst, in der großen Stadt zu leben und wiederum nicht zu leben, die er an Adolf Menzel bewunderte, und wird wie dieser ein Meister der Konzentration, zieht die Einsamkeit der falschen Geselligkeit vor, mag dadurch auch das äußere Leben noch eintöniger werden als bisher.

Des Zuges in die Fremde, der ihn früher beherrschte, ist er nun los und ledig. Die weiten Reisen fangen an ihm beschwerlich zu fallen, Königswusterhausen und ähnliche Nester werden dem Comer See vorgezogen. Er schützt, selbst wenn es sich um kleinere Reisen handelt, sein Alter und seine „Interesselosigkeit" vor, und von letzterer war gewiß immer etwas dabei, wenn sie auch nicht nur auf Kosten des Alters zu setzen ist —, er kannte eben „alles längst auswendig". Also wozu reisen, wenn es das Werk nicht förderte? Bei der Kur in Kissingen 1889 kommt nur noch der Künstler auf seine Rechnung. „Die Langeweile ist kolossal und wäre noch kolossaler, wenn ich nicht das Menschenbeobachten zu einer mir lieben, unterhaltlichen und lehrreichen Kunst ausgebildet hätte. Ja, es steckt was von Genuß darin, von einer ganz feinen Sinnlichkeit, wie sie der künstlerisch beanlagte Mensch immer hat und haben muß, solange er als Künstler sieht und empfindet."

Das Ideal der Sommerfrische wird jetzt: ein Leben, unendlich still und einfach, zufrieden mit frischer Luft und einem freien Blick in die Landschaft und der Kehrseite alles dessen, was der Berliner Hetzjagd nennt. Da ist er einsam und ungestört und kann schaffen. Die kleine Lehrersommerfrische, wie es mal genannt wird, hat viel Teil daran, daß die künstlerische Ernte doch noch so gut in die Scheuern kam. Immer näher rücken die Sommeraufenthalte an Berlin heran. Erst ist es noch das Riesengebirge, dann Waren und Neubrandenburg in Mecklenburg. „Immer gleich nach Schweiz oder Italien ist zu teuer und zu umständlich, außerdem langweilig durch Kunst, durch ‚große Natur' und Table d'hôte, daran die Fremden einem zu anmaßlich und die Landsleute zu ruppig erscheinen. Hier im mecklenburgischen Kornlande blüht aber der Weizen."

Dies Fliehen in die einfachste Natur und Umgebung hat seinen anderen Grund in zunehmender Kränklichkeit, die ihn 1892 nur wie durch ein Wunder noch einmal genesen ließ. Er mußte sich von der Welt absperren, um die nötige Schaffenskraft zu behalten, er ist vielfach einsam aus Gesundheitsrücksichten. Und wenn ihn die Krankheit an der Arbeit hindert und er fürchten muß, vielleicht nicht fertig zu werden, scheint dann oft innerlichste Verbitterung, was in Wahrheit nur Ausdruck zeitweiliger körperlicher Verstimmung ist und seine seelischen Grundschichten nicht berührt.

Die Jahre bis zur Krankheit von 1892 sind voll solcher Klagen der Mutlosigkeit. Er kommt sich alt und klapprig vor, es falle wohl noch ohne Zutun ein Apfel vom Baum, aber die Kraft zum Herabholen sei nicht mehr da. Dann erscheint „Frau Jenny Treibel". Im Sommer 1892 geht es ihm „rapide schlechter". Der Zustand ist elend. In den folgenden Jahren kommen „Effi Briest", „Poggenpuhls", „Der Stechlin" und die autobiographischen Werke zum Abschluß. Immer wieder ringt sich seine Natur durch die körperlichen Anfälle hindurch —, wäre das möglich, wenn Verbitterung und Weltfeindlichkeit sie unterstützten, wenn nicht seelische Gesundheit, widerstandskräftiger Lebenswille den körperlichen Verfall aufhielten? Nicht welt- und menschenfeindlich ist Fontane geworden oder gar gewesen, wie man behauptet hat, aber eine zunehmende Welt- und Menschen**müdigkeit** stellt sich in den letzten Jahren ein, die nur die natürliche Begleiterscheinung seines hohen Alters ist und der besonderen Umstände, unter denen er — spät und mit schon erschütterter Gesundheit beginnend — produzierte. Sie verträgt sich sehr wohl mit der freundlich-ernsten Güte, die seine Werke ausstrahlen und auch der Mensch Fontane in vertrautem Umgang noch bis zuletzt besitzen konnte, wie das Paul Schlenther, Erich Schmidt und andere ihm Nahestehende erfahren und bezeugt haben.

Eine Wendung zu dauerndem trüben Pessimismus wäre wohl möglich gewesen: nun Fontane endlich zur Kunst gekommen war, die als Ziel heimlicher Sehnsucht persönlich um so mehr für ihn

bedeutete, blieb der Erfolg aus. Wie beim Übergang vom Apotheker- zum Journalistenberuf ihm die Hoffnung auf das Glück geistiger Arbeit nur sehr beschränkt in Erfüllung gegangen war, so wurde jetzt die Freude über das Gelingen dichterischer Schöpfungen durch die starke Gleichgültigkeit, ja das Widerstreben derer getrübt, für die sie bestimmt waren. Seine besten Werke trafen in eine Zeit, die in höherem Maße noch, als dies für gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, das Mittelmäßige dem Gediegenen, Blätter den Büchern vorzog. Seine ersten Romane erwecken nicht die freudige Erkenntnis: hier ist wirklich ein neuer Dichter —, Verleger, Presse, Publikum reagieren rein geschäftsmäßig und mechanisch, sind mit verschwindenden Ausnahmen ohne tiefere Teilnahme. Brachvogel und die Marlitt tragen über den Verfasser von „Irrungen, Wirrungen" den Sieg davon.

Fontane hat gewiß unter dieser Gleichgültigkeit gelitten, um so mehr, als er auf die Freudigkeit des Schaffens sich gestellt fühlte und seine äußere Lage ihm selbst im höchsten Alter noch nicht gestattete, die ausbleibenden Erfolge vornehm zu ignorieren. Aber über eine lächelnde Skepsis ist seine Verstimmung dauernd nie hinausgegangen. Ein Pflock, ein Nagel vom Rad des Glücks schien ihm genug, eine Speiche, wie's im Sprichwort eigentlich heißt, fast schon zu viel. Das Nachleben seiner besten Werke verbürgte ihm ihr innerer Wert, er war kritisch ein viel zu feiner Kopf, um ihre Existenz vom Alltagsurteil abhängig zu glauben, und hat sich oft privatim über die Modegrößen lustig gemacht. Sie konnten ihm den tiefgewurzelten, heiteren Lebensglauben nicht verkümmern.

Nur selten noch wird die arbeitsame Stille, das Gleichmaß der Tage unterbrochen. Von den Ereignissen der Welt findet nur das Große noch wirklichen Zugang zu ihm. Der Tod des alten Kaisers und Bismarcks erschüttern ihn tief. Die alten Bekannten sterben einer nach dem andern vor ihm weg. Im Familienleben läuft alles im ruhigen Gleise, die Söhne sind längst herangewachsen und verheiratet. Äußere Ehrungen stellen sich ein: die Feier des

70. Geburtstages, der Schillerpreis (1891), der Doktortitel (zum 75. Geburtstage). Er nimmt diese späten Huldigungen mit jener Hellsichtigkeit hin, die ihn zeitlebens auch die „Kehrseite der Medaille" betrachten ließ, aber das Fragwürdige daran verdrießt ihn nicht, im Gegenteil, es gehört mit dazu, das ganze Leben verläuft ja so, ein gemischtes Element.

Zum Doktortitel schreibt er: „Im ganzen genommen stehe ich mau und flau zu Auszeichnungen derart. Diese aber hat doch einen Eindruck auf mich gemacht, trotzdem ich recht gut weiß, wie dergleichen gemacht wird und auch diesmal gemacht worden ist ... Aber trotzdem ist es eine Freude. Vor strenger Kritik kann überhaupt nichts bestehen." Fontanes schlichte Güte und Diesseitsfreudigkeit wäre als vorbildliche Lebenshaltung nicht so wertvoll, wenn sie nicht unter stets erneuten Kämpfen sich hätte behaupten müssen und am Ende siegreich behauptet hätte. Wenn er bei der Verleihung des Schillerpreises gesteht, die ganze Geschichte müßte ihn ja eigentlich sehr glücklich machen, aber es komme ein bißchen spät und falle bei ihm in eine Stimmung hinein, die doch bei aller Heiterkeit schmerzlich, ein Durchdrungensein von der Nichtigkeit des Irdischen sei, und dabei zähle er nicht einmal zu den Beglückten, die an ein Ewiges glaubten, so werden hier erst die Tiefen sichtbar, aus denen sich seine Weltbejahung immer und immer wieder trotz Schicksalsschlägen, Kümmernissen und bitteren Erfahrungen emporringt.

Man muß mit den Briefen des alten Fontane die Gedichte der letzten Zeit zusammenhalten, den oft galligen Bemerkungen pro domo diese herrliche Spruchweisheit vergleichen. Da lebt in verdichteter und doch ganz persönlicher Form das Wertvollste eines Menschen fort, wird, von allen Schlacken befreit, rein Seelisches frei. Was er etwa an Freunde und Familie anläßlich des 75. Geburtstages verlauten läßt, ist privat und relativ, das köstliche Gedicht „An meinem Fünfundsiebzigsten" ist persönlich und absolut zugleich. Viel hatte sich in seinem langen Leben geändert und durcheinandergeschlungen, er war bei konservativer und liberaler Presse

Korrespondent, war Verherrlicher des märkischen Adels gewesen und gefeierter Dichter der Moderne geworden, aber ohne tieferen Widerspruch fügt sich das scheinbar Unverträgliche der Einheit eines weiten und reichen Lebens ein. „Wie hoch steht die heitere Freiheit, die heute dies tut und morgen das, bloß immer das Richtige."

In dankbarem Staunen schweift sein Blick über das Ganze seines Lebens. Das meiste ist leidlich geglückt, der Sinn für die Tatsächlichkeiten hat ihm immer wieder durchgeholfen, auch ohne Vermögen, Familienanhang, Schulung, Wissen und robuste Gesundheit. Das Schicksal hat ihn doch schließlich gemäß der von ihm vertretenen Spezialität richtig einrangiert, er hat oft leiden müssen, aber nie dauernden Schaden genommen. „Ich bin absolut einsam durchs Leben gegangen, ohne Klüngel, Partei, Clique, Koterie, Klub, Weinkneipe, Kegelbahn, Skat und Freimaurerschaft, ohne rechts und ohne links, ohne Sitzungen und Vereine. Ich habe den Schaden davon gehabt, aber auch den Vorteil und, wenn ich's noch einmal machen sollte, so macht' ich's wieder so. Vieles büßt man ein, aber was man gewinnt, ist mehr."

Die lebendige innere Erfahrung der Gesetzlichkeit allen Geschehens, seine Weltfrömmigkeit, wirft verklärende Schimmer auch über seine letzten Tage. Er muß herzlich lachen, als er in dem englischen Buche eines Jugendbekannten der Wendung begegnet: he struggled hard. „Hinzugesetzt war, daß vielleicht mehr aus mir geworden wäre, wenn mich das beständige ‚hard struggling' nicht zurückgehalten hätte. Darin hat mir nun aber Müller, oder noch mehr meinem Schicksal, unrecht getan. Das mit dem ‚struggling' hat äußerlich seine Richtigkeit; aber auch wenn ich weniger gestruggled hätte, mehr wäre doch nicht aus mir geworden. Das bißchen, was in mir war, ist auch so rausgekommen. Ich habe mein Schicksal nicht anzuklagen."

Die Menschen kümmerten mich nicht viel,
Eigen war mein Weg und Ziel.
Ich mied den Markt, ich mied den Schwarm,
Andre sind reich, ich bin arm . . .

Und doch, wär's in die Wahl mir gegeben,
Ich führte noch einmal dasselbe Leben.
Und sollt' ich noch einmal die Tage beginnen,
Ich würde denselben Faden spinnen.

Immer enger wird der Kreis. Bis drei Arbeit, dann zu Tisch. Und nach Tisch langsam und matt in den ledernen und doch so lieben, weil so nötigen Tiergarten. Müde kommt er nach Haus, um sich für Abend und Abendzeitung die nötige Frische zu erschlafen. Langsam verfallen die Kräfte. Auch die traute Gewohnheit des Briefschreibens muß nun eingeschränkt werden. Ein elender Schwächezustand zwingt ihn, auf alles Leben draußen zu verzichten. Mittags sucht er die Sonne auf und umkreist den Leipziger Platz. Immer mehr spinnt er sich ein, der persönliche Verkehr hört auf und der briefliche beinah auch.

Im Herzen tiefe Müdigkeit —
Alles sagt mir: Es ist Zeit . . .

Ein langes Krankenlager ist Fontane erspart geblieben. „Voller Entwürfe, voll regsten Interesses für alles und jedes, so sah ich ihn" — berichtet Paul Schlenther — „noch Freitag den 16. September abends in seinem Arbeitsstübchen auf dem Sofa zwischen Erich Schmidts und meiner Frau sitzen. Zur Feier der Verlobung seiner ihm geistesverwandten einzigen Tochter war ein kleines, feines Essen bereitet worden. Nur neun Personen. Der Alte in seiner herrlichen, lieben Greisesschönheit Mittelpunkt und Seele der Unterhaltung." Vier Abende später, am 20. September 1898 abends neun Uhr, überraschte den Achtundsiebzigjährigen sanft und unerwartet der Tod. Im alten Johanniterhaus der Potsdamer Straße, wo er die letzten sechsundzwanzig Jahre seines Lebens gewohnt hatte, beim Schlag der alten Familienstanduhr, bei deren Ticktack sein Vater und Großvater gestorben waren, ist er ohne Todeskampf verschieden.

An einem klaren Herbsttage ging der Leichenzug den weiten Weg nach dem hohen Berliner Norden, durch die Invalidenstraße, wo Stine und die Witwe Pittelkow gewohnt haben, dem französischen Kirchhof zu. Dort deckt ihn ein schlichtes Grab.

2. Die geistige Persönlichkeit

„Nichts ist seltener als absolute Gegenständlichkeit. Die Regel ist, daß der Künstler in seinem Nachschaffen eben kein Gott, sondern ein Mensch, ein Ich ist und von diesem ‚Ich' in seine Schöpfung hineinträgt. Und von dem Augenblick an, wo das geschieht, dreht sich alles um die Frage: ‚Wie ist dieses Ich?'"

Die beiden Pole alles Lebens, Ich und Welt, Drinnen und Draußen, Wert und Sein, oder wie man den Gegensatz sonst noch begrifflich fassen mag, ziehen auch die Persönlichkeit des Künstlers, sein Schaffen und alle fruchtbare Betrachtung seines Schaffens unwiderstehlich in ihren Bannkreis. Wenn das Erlebnis an einer Dichtung über das nur Genießerische zu tieferem Erfassen vordringen will, sieht es sich stets vor die Frage gestellt, welche Elemente stofflicher, seelischer und geistiger Natur zur Einheit verschmolzen, Form und Leben wurden. Was verdankt ein Künstler seiner Naturanlage und was nahm er aus der Zeit, in welchem Verhältnis ist Angeborenes und Angewöhntes gemischt?

Man kann beobachten, daß den vollkommenen, als klassisch anzusprechenden Schöpfungen immer das gleichgewichtige, harmonische Ineinanderaufgehen der Lebenspolaritäten eignet. Die Gegensätze sind dann in eine höhere Einheit aufgegangen, der Künstler wird typisches Abbild der Zeit, seine Persönlichkeit drückt, nur geläutert und verstärkt, aus, was noch die Geringsten der gleichen Epoche, nicht nur die Besten bewegt, seine Werke, obwohl die Zeugnisse einer einmaligen Seele, bleiben doch der Gesamtheit verbunden durch das Gemeinsame der Geste und der Gesinnung.

Fontane ist der reinste Ausdruck des dichterischen Realismus in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Was andere unter dem Druck der Zeitströmung oder aus Mode wurden, war er von Anfang, von Geburt her. Das Realistische ist kein bloßer Teilzug

seines Wesens, nicht an ein einzelnes Stadium seiner Entwicklung geknüpft, sondern Kern seines Schaffens und Mittelpunkt seiner Persönlichkeit. Abstammung, individuelle Anlage, Lebensgang — alles half dazu mit, eine durchaus eindeutig bestimmte Erscheinung zu schaffen.

Bis auf die Gegenwart bleibt in der Roman- und Novellendichtung die Nachwirkung der Romantik spürbar, Gottfried Keller, Theodor Storm, wie realistisch in mancher Hinsicht auch immer, sind vom Spezifischen romantischer Dichterphantasie untrennbar. Für Fontane ist sie ein wesensfremdes Element. Nur scheinbar ist er in seinen dichterischen Anfängen, der Balladenproduktion, Romantiker. Das Stoffliche entscheidet ja nicht. Er war damals wohl für romantische Dichtung begeistert, aber die Art, wie er romantische Stoffe behandelt, kann über sein eigentliches Naturell nicht hinwegtäuschen. Bei Fontane wird angeeignete Technik, was dort Ausdruck romantischen Lebensgefühls ist, und meist behandelt er schon romantische Stoffe als Realist, es fehlt das Nebulose, der sinnliche Wohllaut, die Ahnung unbegrenzter Fernen, unbegrenzten Gefühls; alles ist fest umrissen, mehr von außen gesehen als von innen nachgefühlt, der äußere Elan kann die bloße Virtuosität nicht verdecken. Fontanes dichterischer Haltung fehlt das romantische Grundgefühl: das All-umfassen-wollen; seinem eingeborenen Drang zur Begrenzung widersteht die romantische Maß- und Formlosigkeit.

Schon in dem Knaben siegte das lebendige Ordnungsgefühl über jugendlich unklare Schwärmerei. Wir haben gesagt, daß es, richtig verstanden, sein Lebensgefühl schlechthin bedeutet. Lebendiges Ordnungsgefühl wird immer eine wesentliche Eigenschaft der Dichter sein, die das Verbindende, das fruchtbare Ineinander von Ich und Welt stärker empfinden als das Trennende. Wenn es das Zeichen der großen schöpferischen Menschen ist, ihre Persönlichkeit im Gegensatz zur bestehenden Welt, ihr Ich als das Stärkere, Wichtigere zu fühlen, als Träger einer neuen Welt mit neuen Formen und neuer Seele, die die alte und veraltete ablösen soll, so steht dem jene andere, schlichtere Gesinnung gegenüber, die das Wertvolle im Bestehenden aufzeigen will, in der Ein- und Unterordnung des

Menschen in den gegebenen Kulturzusammenhang den Sinn des Daseins erblickt. Die hymnische Bewegtheit des jungen Goethe und der dithyrambische Schwung Nietzsches —, der breite Fluß Wilhelm Meisters und die geklärte Ruhe der fontanischen Romanwelt —, das sind Gegensätze nicht nur der poetischen Gattung und persönlichen Begabung, sondern eines typischen Weltverhaltens. Dem epischen Lebensgefühl des geborenen Romandichters ist die vorhandene Welt keine überständige, ihm sind ihre gesellschaftlichen und sittlichen Ordnungen nicht erstarrte Normen, aus denen das Leben gewichen ist, die es durch neue zu ersetzen gilt, sondern sie sind ihm noch kräftige Wirklichkeit, weil er sie als die Grundfesten seines eigenen Daseins empfindet. Klassische Erscheinungen auf dem Gebiete der lyrischen Dichtkunst bedeuten immer die Morgen- oder Abendröte einer Epoche: eine neue Zeit, noch ungestaltet, erst in wenigen rege, will in solchem Sange laut werden, oder eine überreife, gealterte wird durch ihn zu Grabe geläutet. Goethe und Heine sind hierfür die größten Beispiele deutscher Dichtung. Das epische Werk wächst aus dem Herzen der Zeit, ist Frucht ihres reifen Mittags, der alle Elemente und Strebungen, die in einem Kulturzug zusammenschießen, zu einem vollkommenen und selbstgenugsamen Ganzen vereinigt hat, in dem der Wille und das Fühlen des Einzelnen der Gesamtheit verhaftet bleibt.

Fontanes Weltanschauung deckt sich in ihren sittlichen Grundlagen mit den Anschauungen, die er in der Welt vorfindet, deren Ausdruck er ist. Ohne sich in ethische Spekulationen einzulassen, übernimmt er die Grundzüge der christlichen Lehre, wie sie modifiziert im Bewußtsein des tüchtigen Bürgertums lebendig sind. Er ist nicht eigentlich religiös, wie man gemeint hat, was schon seine jedem wirklich Gläubigen unverständliche Trennung von Form und Gehalt bei der religiösen Wahrheit, vor allem der Wahrheit der religiösen Symbole, genügend dartut, sondern er stimmt mit seiner realistischen Zeit, die zugleich die Zeit des Individualismus ist,

darin überein, daß sein Gottvertrauen nur Weltvertrauen ist, für dessen Form er individuelle Freiheit verlangt. Er stellt die Gesinnung über den Glauben. Katholizismus und Protestantismus sind ihm historische, sterbliche Formen und Einkleidungen im Menschen liegender sittlicher Gesetzmäßigkeit. „Das ist das Resultat, wenn man lange gelebt hat: alles, was da ist, kann verbrannt werden, wenn nur zehn oder zwölf Sätze, in denen die Menschenordnung liegt (nicht die Weltordnung, von der wir gar nichts wissen), übrig bleiben."

Diese Menschenordnung beherrscht das Geschehen in Fontanes Romanen, nicht aus moralischer Tendenz, aber freilich auch nicht, weil sie dem Leben schlechthin innewohnt, wie Fontane hier glauben möchte, sondern weil sie der von ihm geschilderten, historisch eingegrenzten Menschenwelt gemäß ist. Eine allgemeine Menschlichkeit in klassisch-humanitärem Sinn gilt in Fontanes Romanwelt nicht mehr. So gern seine versöhnliche Natur diesen Gedanken auch hegte, er war doch in eine Zeit gestellt, in der der Sinn für das Einmalige alles historischen Geschehens wieder auflebte, und so ist seine „Menschenordnung", sein natürliches Moralgesetz denn auch die Sittlichkeit einer bestimmten Zeitspanne, seine Kunst einsichtiger als seine subjektive Spekulation.

Ebenso fehlt der Glaube an eine progressive Vervollkommnung der Menschheit und Kultur, obgleich auch dem gelegentliche Äußerungen Fontanes zu widersprechen scheinen. Überhaupt: wenn schon prinzipiell jeder Versuch, eine geistige Persönlichkeit lediglich aus aphoristischen Bemerkungen und brieflichen Bekenntnissen aufzubauen, scheitern muß, bei Fontane gewiß. Seine Briefe sind eingestandenermaßen oft nur Ausdruck von Stimmungen, bedingt durch den Moment der Abfassung und die Rücksicht auf den Empfänger. Die Schwierigkeit, das Relative vom Unbedingten, das, was er glaubte, von dem, was er gern geglaubt hätte, zu scheiden, kann nur überwunden werden, wenn der Blick immer wieder zuerst auf die Werke sich richtet, in denen Fontanes Gehalt, frei von privaten Einschränkungen, sich objektiv und absolut ausspricht.

Da wird denn klar, wie sehr er von dem steten Auf und Ab, dem Wechsel von Aufstieg und Niedergang durchdrungen war. Er wußte, daß es größere Zeiten gegeben habe als die seine. Eine bemerkenswerte Äußerung über das Mittelalter zeigt die Tiefe seiner gelegentlichen historischen Einsicht: „Das Mittelalter! Man nennt es eine dunkle Zeit, man spricht von Beschränktheit und der liebe Pharisäer ‚Gegenwart‘ schlägt an seine Brust und spricht: ‚ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin wie jene Zeit des Aberglaubens und der Intoleranz‘. Mag sein! Aber das Zeitalter der Hexenprozesse hatte viel Licht neben seinem Schatten und mit der rohen Überkraft ist uns die Kraft überhaupt verloren gegangen. Mit den Flammen des Scheiterhaufens sind große Tugenden erloschen und es drängt sich mir auf, als bedürfe die Menschennatur der Beschränkung, um das Vollmaß ihrer Kraft zur Erscheinung zu bringen, und als wäre Erweiterung des Gesichtskreises gleichbedeutend mit Schwächung und aller Misere, die sich daran knüpft."

Wie bezeichnend, daß diese Erkenntnis sich gerade dem Überwinder der Romantik erschließt! Das Expansive, Elementarische wird als das eigentliche Übel erkannt, in der Beschränkung und Bewahrung das Heil gesehen. Dabei war Fontane wohl für eine vernünftige Umgestaltung bestehender Verhältnisse zu haben, aber alles Revolutionäre, Rigorose, Forcierte war ihm verhaßt. Und was vom Menschen, gilt vom Künstler. Seine Abneigung gegen Hebbel und Ibsen hat hier ihre Wurzel: die Harmonie steht gegen die Problematik, der Realist gegen den zwiespältigen Übergangsmenschen. Man könnte Fontanes Gesinnung mit der Formel „liberaler Konservatismus" umschreiben; er lebte ganz in der Gegenwart und blieb doch immer vor- und rückgewandt.

Diese Struktur machte ihn zum praktischen Politiker ganz ungeeignet. Er ist nie eigentlicher Parteimann gewesen, so lange Jahre er auch bei Zeitungen angestellt war. Die Prinzipienreiterei, die davon untrennbar bleibt, lag seinem Wesen zu fern. Das Ge-

ständnis, er wäre wundervoll als Leitartikelschreiber zu gebrauchen, wenn die verdammten politischen Unterschiede nicht wären, stellt ihn über die Parteien. Er kann zeitlebens keinen Druck ertragen, hat einen ganz freien Sinn, ohne freilich „freisinnig“ zu sein. Er neigt ohne Widerspruch sich zuzeiten dem Konservatismus zu; dann heißt es etwa, „daß alle ernsten Leute, die nach Zuverlässigkeit, Treue, Charakter, meinetwegen auch ein bißchen nach Fanatismus und Verbissenheit aussehn, Konservative sind — das andre ist doch der reine Triebsand, der durch die Strömung, wie sie gerade geht, mal hierhin, mal dorthin geworfen wird“. Oder auch: „Das echte, ideale Kreuzzeitungstum ist eine Sache, die bei Freund und Feind respektiert werden muß. Das Zerrbild, das oft zutage tritt, ist nicht die Sache selbst.“ Aber ebenso mußte sein vorurteilsloser Blick das Zukunftskräftige und Berechtigte entgegengesetzter Tendenzen anerkennen. Als der vierte Stand sich langsam organisiert, gesteht er: „Sie vertreten nicht bloß Unordnung und Aufstand, sie vertreten auch Ideen, die zum Teil ihre Berechtigung haben und die man nicht totschlagen oder durch Einkerkerung aus der Welt schaffen kann. Man muß sie geistig bekämpfen, und das ist, wie die Dinge liegen, sehr, sehr schwer.“

Diese Gerechtigkeit bleibt um so bemerkenswerter, als Fontane dichterisch zur „alten Generation“ gehört, sein Berlin noch das alte Berlin ist, nicht die spätere Weltstadt, in der die sozialen Interessen in den Vordergrund treten, in der der Naturalismus mit seiner Vorliebe für das Proletariat aufwächst. Er gehört zu jenem vorurteilslosen Menschenschlag, bei dem stets Einsichten und Beweggründe sich geltend machen, die tiefer und umfassender sind als das parteipolitische Programm. Seiner Urbanität blieben Wahlen immer etwas Peinliches. Er amüsiert sich im stillen, wenn nach der „Vossin“ der „Wahl- und Schlachttag auf lange hin über Wohl und Wehe der Menschheit entscheidet“. Die Dinge liegen bei ihm so kompliziert, daß er ehren- und anstandshalber meist an solchen Tagen nicht mitstimmen kann. Einmal schreibt er, am 20. Februar 1890: „Und nun breche ich auf, um nach vielen, vielen

Jahren zum ersten Male wieder einen Stimmzettel in die Urne zu tun; welchen? Ich habe es in meiner Verlegenheit durch Knöpfeabzählen festgestellt."

Diese scheinbare Gleichgültigkeit und Relativität wurzelt in sehr ernsthaften Überzeugungen. Fontane war lebendig davon durchdrungen, daß das Heil immer von großen Einzelnen kommt, daß tiefgreifende Umwälzungen nicht zu „beschließen" sind, sondern mit naturhafter Notwendigkeit werden und wachsen, und ihnen, wenn ihr Tag gekommen ist, in einem schöpferischen Menschen ihr Sprecher ersteht. Er konnte und mußte vom Parlamentarischen geringer denken, als dem menschlichen Durchschnitt verstattet ist, weil er die wesentlichen Bewegungen im Weltgeschehen an andere Instanzen gebunden wußte, als es parlamentarische Mehrheitsbeschlüsse sind, deren Wichtigkeit für den Alltag, für die Außenwerke des Welt- und Menschheitsgetriebes er nie bestritten hat. Im Jahre 1878 schreibt er: „Ein Reaktionsregiment wird beginnen, und der Notschrei ‚Religion, Religion' wird überall laut werden, sogar in den Bourgeoishäusern, die ernstlich anfangen, für ihren Geldbeutel besorgt zu werden. Aber es wird nichts helfen. So 'was läßt man nicht ‚besorgen'. Es muß kommen, das Erscheinen großer Geister muß den Volksgeist umgestalten. Aber dürfen wir darauf rechnen? Mit Gesetzesparagraphen und langweiligen Pastoren zwingt man's nicht ... Ein großer Mann, ein Erwecker, ein Licht- und Flammenträger muß die ganze Geschichte 'mal wieder aus ihrer Misere herausreißen."

Ähnliche Äußerungen, wie sie hier zum Politischen und Staatlichen vorliegen, tat er bei ästhetischen Streitfragen. Als Adolf Menzel sich über die zeitgenössische Kunstkritik sehr abfällig äußert und seine Bekannten das aufs entschiedenste mißbilligen, erklärt Fontane: „Es hängt alles von der Vorfrage ab, ‚wie groß ist Menzel?' Ist er bloß ein sehr guter Maler, so darf er dergleichen nicht sagen; ist er aber, wie ich überzeugt bin, allerersten Ranges, eine epochemachende Nr. 1, ein Sanspareil, so darf er es sagen. In solchem Falle gesteh' ich ihm das Recht zu, ästhetische Besser-

wissereien als impotentes, langweiliges Zeug von der Hand zu weisen. Es ist wie mit unserm Reichskanzler. Heißt er Schnökel oder Hasemann, so muß er der Glocke des Präsidenten gehorchen; heißt er Bismarck, so muß er ihr nicht gehorchen. Carlyle hat recht, der Einzelne bestimmt alles, darf alles, wenn er der Mann danach ist. Daran hängt's."

Man hat viel zu nachdrücklich auf Fontanes ausgeprägte Neigung für das Kleine, Alltägliche, Normale hingewiesen. Gewiß ist sie charakteristisch, aber man darf doch nicht vergessen, daß damit nur eine Seite seines Wesens berührt ist, daß die Überzeugung von der numerischen Überlegenheit des Alltäglichen, von der bloßen Sonntäglichkeit des Großen und Heldischen ein Wissen um dies Große, eine bestimmte Einstellung des Großen voraussetzt. Gerade weil es das Seltene, die Ausnahme ist, steht bei Fontane, der das Leben in seinen natürlichen Bezügen läßt und schildert, nicht auf jeder Seite davon zu lesen, aber man kann von seiner ausschlaggebenden Bedeutung nicht überzeugter sein, als Fontane es war. Das stete und sichre Gefühl für den Distanzunterschied des Großen und Kleinen, Seltenen und Alltäglichen, Feierlichen und Schlichten ist ein wichtiges Moment seiner Weltanschauung überhaupt, erstreckt sich gleicherweise auf die Gebiete seines Wirkens und Schauens, seines Lebens und seiner Kunst.

Die rechte epische Gesinnung schließt die Ehrfurcht vor dem Eigenrecht und der Eigenart all und jeder Erscheinung mit ein, sie will nicht das Überragende ins Durchschnittliche hinunterziehen, das Seltene nicht als bloße Ausnahme des Gewöhnlichen begreifen, aber sie hat für falsche, scheinbare Größe nur Spott und wird diese auch dort entdecken, wo ein weniger scharfer, weniger vorurteilsloser Blick die blendenden äußeren Hüllen nicht durchschaut.

Fontane hat sich öfters skeptisch über Heldentum geäußert, weil er wußte, wie selten das wirkliche anzutreffen ist, für das er

Ehrfurcht, Liebe, rückhaltlose Bewunderung hegte. Und fürs bürgerliche Friedensleben galt ihm ein Gleiches. „Es gibt ein ganz stilles Heldentum, das mir imponiert. Was aber meist für Heldentum gerechnet wird, ist fable convenue, Renommisterei, Grogresultat.“ Man könnte glauben, diesem Beschaulichen habe der Sinn für das Wesen der Tatmenschen gefehlt, aber nicht nur widerspricht dem manches Kapitel der „Wanderungen“, er erklärt auch für seine eigene Person: „Ich bin nicht für Kraftmeierei, aber wenn sich Kraft ganz natürlich gibt, dann ist sie doch was Herrliches und macht das Leben erst recht eigentlich zum Leben.“ Auch der Widerspruch gegen die vaterländische Dramatik Wildenbruchs („patriotisches Blech und nicht einmal blank geputzt“), gegen einen Schauspieler von Adalbert Matkowskys Art ist nicht Zeichen einer dürftigen Natur, der jede Möglichkeit innerer Erhebung, jedes Verständnis für seelengeborenes Pathos fehlt. Es war durchaus nicht seine Meinung, daß bloße „Unredensartlichkeit“ überall ausreiche, daß „gütige Skepsis“ die höchste weltanschauliche Errungenschaft bedeute. Für den Alltag schien sie ihm das Beste, für die Durchschnittlichkeit des Lebens ersprießlich, aber sie hat zu schweigen, wenn das Große ins Dasein tritt.

Fontane besitzt eine Grundtugend des vornehmen Menschen: er weiß Distanz zu halten und zu unterscheiden. Man denkt an Nietzsches Angst und Klage, daß er ewig „verwechselt“ werde, wenn Fontane, dem auch wahre Bildung das Große, das Seltene ist, schreibt: „Das Nietzschesche Wort vom ‚Herdenvieh‘ ist leider wahr. Ich kenne viele Geheimräte, die solche Stelle lesen können, ohne sie anders zu rangieren, als wie: ‚wenn's regnet, ist es naß‘.“ Auch er, der Konziliante, sah in der Masse das Ungeformte, Wahllose, leicht Umzustimmende und hat das oft belächelt, oft beklagt. Nur selten schlägt diese Skepsis in Bitterkeit um, wie beim Tode des Kaisers: „Der alte Wilhelm, als vor Jahr und Tag das Volksansammeln vor seinem Fenster Mode wurde, sagte: ‚Dieselben Menschen, wenn ein politischer Umschlag eintritt, zerreißen mich.‘ Nur zu wahr“. Fontane war konziliant, aber das

ıoch nicht, daß alles verstehen ihm alles verzeihen hieß. ‡ilte man die Menschen einmal in zwei große Gruppen, in die Entweder, oder- und in die Sowohl, als auch-Menschen, so gehört er ausgesprochen zur zweiten. Aber sich in alles finden, die Dinge gehen zu lassen, wie sie gehen, das war ihm verächtlich. „Gehorchen und schweigen hat nichts zu schaffen mit timider, sklavisch-unwürdiger Unterordnung. In entscheidenden Momenten, wo das Beste, was man hat, auf dem Spiele steht, muß man sprechen, ordentlich, fest, bestimmt, mutig. Aber die Lebenskunst besteht darin, sein Pulver nicht unnütz und nicht in jedem Augenblick zu verschießen." Fontanes Lebensgeschichte zeigt, daß er solchen Überzeugungen im entscheidenden Moment auch wirklich die Tat folgen ließ, auf das Recht entscheidender persönlicher Ansprüche bestand.

Dieses Pochen auf die eigne Individualität steht nicht im Widerspruch zu seiner dichterischen Haltung. Wohl schildert er „objektiv" seine Zeit ab, aber er nahm nicht wahllos auf, was und wie er es fand. Kunstschaffen ist, selbst als episches Schaffen noch, immer auch Umformung, schon in der Stoffwahl Wertung und damit Kritik. Der Widerspruch und die Gleichgültigkeit, auf die Fontanes Werke oft stießen, läßt einen gewissen Gegensatz zur Allgemeinheit fühlbar werden.

Seltsam und doch wieder erklärlich, daß die Menschen „vor dem Guten und Schönen, das ihnen oft beschwerlich ist, murren". Sie vertragen eher den Anblick ihnen fremder Größe, als daß sie das erhöhte Abbild ihres Selbst begrüßten. Lebenskräftige Gegenwartskunst birgt sittliche Kräfte, fordert zu Einkehr und Nacheiferung auf, und das Vorbild und Abbild der Zeit, wie es Fontane in seiner Romanwelt aufstellte, war ein lebenstüchtiges, schlichtes, weltfrommes Bürgertum. Wer anders konnte gegen dieses Vorbild zetern, als seine Karikatur, als der deutsche Bourgeois! Auch der Bourgeois ist ein falscher, vorgeblicher Großer, und darum trifft ihn wie keine andere etablierte Macht der Zeit Fontanes Spott. Besser, als jede neue Ausführung vermöchte, hat

er selbst seine Stellung zum Bourgeoistum gekennzeichnet: „Ich empfinde gegen das mit dem wachsenden Wohlstande überhand nehmende Bourgeoistum eine tiefe Abneigung. Wirklicher Reichtum imponiert mir oder erfreut mich wenigstens, seine Erscheinungsformen sind mir im höchsten Maße sympathisch, und ich lebe gern inmitten von Menschen, die 5000 Grubenarbeiter beschäftigen, Fabrikstädte gründen und Expeditionen aussenden zur Kolonisierung von Afrika. Große Schiffsreeder, die Flotten bemannen, Tunnel- und Kanalbauer, die Weltteile verbinden, Zeitungsfürsten und Eisenbahnkönige sind meiner Huldigungen sicher. Ich will nichts von ihnen, aber sie schaffen und wirken zu sehn, tut mir wohl; alles Große hat von Jugend auf einen Zauber für mich gehabt, ich unterwerfe mich neidlos. Aber der ‚Bourgeois‘ ist nur die Karikatur davon; er ärgert mich in seiner Kleinstietzigkeit und seinem unausgesetzten Verlangen, auf nichts hin bewundert zu werden. Vater Bourgeois hat sich für 1000 Taler malen lassen und verlangt, daß ich das Geschmiere für einen Velasquez halte. Mutter Bourgeois hat sich eine Spitzenmantille gekauft und behandelt diesen Kauf als ein Ereignis. Alles, was angeschafft oder wohl gar ‚vorgesetzt‘ wird, wird mit einem Blicke begleitet, der etwa ausdrückt: ‚Beglückter du, der du von diesem Kuchen essen, von diesem Weine trinken durftest‘; alles ist kindische Überschätzung einer Wirtschafts- und Lebensform, die schließlich geradesogut Sechserwirtschaft ist wie meine eigene. Ja, sie ist es mehr, ist es recht eigentlich. Ein Stück Brot ist nie Sechserwirtschaft, ein Stück Brot ist ein Höchstes, ist Leben und Poesie. Ein Gänsebratendiner aber mit Zeltinger und Baiser-Torte, wenn die Wirtin dabei strahlt und sich einbildet, mich der Alltäglichkeit meines Daseins auf zwei Stunden entrissen zu haben, ist sechserhaft in sich und doppelt durch die Gesinnung, die es begleitet.“

Diese Abneigung gegen das Bourgeoistum ist ebenso Ausfluß von Fontanes schlichter Sachlichkeit, wie diese durch jene mit bestimmt wird. Es bietet in „Frau Jenny Treibel“ seinem Lebensgefühl ein fruchtbares Gegenüber, einen plastisch greifbaren Gegen-

satz. Aber auch viele briefliche Äußerungen zeigen das stete Bewußtsein dieser Abneigung lebendig. Überall ist er auf der Hut vor Bourgeoisprätentionen und Bourgeoisgefühlen, in seiner nächsten Umgebung spürt er sie oft auf.

Sein Zeitalter, das weiß er recht wohl, ist keine Renaissance, wo man versteht, Feste zu feiern und sich feierlich zu geben, ohne die Natürlichkeit zu verlieren. Und da er als Künstler sehr empfindlich ist für Stilverstöße, werden ihm bürgerliche Festivitäten, seien es nun Taufen oder Hochzeits- und Geburtstagsfeiern, zu Qual und Spott. Nicht weil er gegen Feierlichkeit schlechthin ist, sondern weil ihn die Inkongruenz von Prätention und Leistung peinlich berührt. „Die Hochzeit, — schreibt er einmal — „zu der ich nicht erscheinen konnte, soll ja sehr großartig gewesen sein: zu Fuß gerittene Quadrillen, Pferdeköpfe, Grafen usw. Ihr wißt, was meinen Urlaub und mein Kommen unmöglich machte; in aller Liebe und Freundschaft muß ich doch aber auch sagen: es kam mir sehr à propos. Ich habe kein Organ für solche Feierlichkeiten; bei Liesens Taufe kriegte ich bekanntlich den Lachkrampf, und etwas von diesem alten Übermut ist mir bis auf den heutigen Tag geblieben. Alle ‚Pomposität' reizt mich zu kritischen Betrachtungen." Auch die falsche Pompositát der Gefühle: „Einen respektablen, ordentlichen Schmerz weiß ich zu achten, aber jeder Schmerz, der doch zuletzt nichts andres ist wie Verstimmung und der jede Minute in Heiterkeit umschlagen kann, ist mir mindestens langweilig."

Wer es so ernst mit den Gefühlen nahm, dem konnte gewiß nicht die Liebe (in Gänsefüßchen), dieser große Tummelplatz der Durchschnittsromanschreiber und ihres Publikums, zum vorzüglichen Gegenstand seiner dichterischen Tätigkeit werden. Von Fontanes „Kühle" steht ja allenthalben zu lesen, aber diesen Krittlern seiner herben Männlichkeit sei das Bekenntnis entgegengehalten: „Ich könnte ein hohes Lied schreiben über die Erhabenheit, die Herrlichkeit, die Wonne, die Wunderkraft der Liebe, und zwar nicht Phrasen, die ich hasse, sondern Empfundenes. Aber freilich, was

sich so gemeinhin Liebe nennt, diese ganze Reihe niedrigstehender, beleidigender, zugleich mit wuchtigster Prätention auftretender Bourgeoisempfindungen (und dieses Bourgeoistum ragt in alle Stände hinein), für diese Sorte Liebe hab' ich nur Spott und Verachtung. Ich liebe Liebe, aber ich gucke sie mir an und prüfe sie auf ihre Echtheit; vieles, was sich in gutem Glauben dafür gibt, ist nicht weit her. Die bloße persönliche, aus leidigen Begriffsverwirrungen geborene Überzeugung: ‚ich liebe' ist noch lange keine Legitimation."

Mit so hohen Ansprüchen an die Menschen mußte Fontane im Grunde einsam bleiben. Aber diese Einsamkeit führte nicht zu Bitterkeit und Verzicht. Er ist guter Geselligkeit nie ausgewichen und war dann der Gesprächigste und Mitteilsamste von allen. In seinen Werken nehmen die Gesprächsszenen den größten Raum ein, die meisten seiner Briefe sind nicht Monologe, sondern Dialoge, er macht sich selbst Einwände, wenn keine fremden zu widerlegen sind, im lebhaften Gespräch mit Bekannten pflegt ihn ein kleiner Disput vollständig zu engagieren. „Von meinen Worten möcht' ich gelegentlich sagen: sie haben mich." Seine Frau tadelte ihn oft wegen einer „unangenehmen Art zu streiten", aber nachgiebig im Einzelfall, erklärte er dann aufs bestimmteste, gerade so bleiben zu wollen, wie er war, und sich nicht einen Charakter wegdisputieren zu lassen, der seine sittliche Berechtigung habe.

Das vorbildliche Verhältnis zu seinen Kindern, das bei der Lektüre der Briefe so oft entzückt, basierte auf dem Grundsatz, daß man als Erzieher nicht an den Charakteren herumbasteln, sondern sich auf die Förderung dessen beschränken solle, was in jedem von Anfang an gelegen habe. „Natürlich muß eine gewisse Subordination herrschen, man muß, wenn es nottut, befehlen und seinen Befehl auch durchsetzen können; aber mit dieser mäßigen Respektsstellung muß man sich begnügen. Wie sich ein Mensch gibt, das ist nicht ein Zufall, auch meistens nicht ein Erziehungsfehler, sondern der Ausdruck seiner Natur."

Als Individualist, als Dichter der realistischen Zeitepoche will er vom Löschen der charakteristischen Besonderheiten nichts wissen, vielmehr diese eher zu stark betont, als im Allgemeinen aufgehen sehen. Das unterscheidet ihn von Goethes epischer Haltung, die die zackigen Konturen gern ins Harmonische glättet. Das Aufklärungsideal ist ihm „Afterweisheit des vorigen Jahrhunderts. Das Unheil, das Lessing mit seiner Geschichte von den drei Ringen angerichtet hat, um nur einen Punkt herauszugreifen, ist kolossal. Das ‚Seid umschlungen, Millionen‘ ist ein Unsinn. Hoheitsaufgaben, die doch nicht gelöst werden können, verwirren die Menschheit nur. Ganz allgemein aufgestellt sind unerfüllbare Sätze, wie ‚Liebet eure Feinde‘, groß und segensreich. Denn der Einzelne kann sich daran in den Himmel hineinstrampeln. Und ich bewundere es dann. Aber sowie das praktische Leben für den Alltagsgebrauch danach eingerichtet werden soll, geraten wir in die Nesseln und schreien ‚au‘." Nur der Verbleib innerhalb der eigenen Sphäre, derselben Nationalität, derselben Religion, derselben Lebensstellung scheint ihm das Richtige, nur aus dieser Gleichheit ergebe sich die Gleichheit der Anschauungen, die Übereinstimmung in den entscheidenden Dingen, ohne die kein rechtes Glück und keine rechte Freude möglich sei.

Auch dies wieder ist nicht enge Beschränktheit, sondern weise Beschränkung. Alles vom höchsten Gesichtspunkte aus betrachten, auf ein Allgemeines beziehen, schließt die Gefahr des Theoretisierens, der Lebensverflüchtigung ein. Und weil Fontane den Dingen gerade ins Gesicht sieht, das anerkennt, „was ist" —, verehrt, bewundert, und doch eine Meinung und den Mut eines gelegentlichen Nein hat, deshalb ist er und seine Kunst letzten Endes optimistisch und heiter. Es ist eine Lust zu leben, selbst wenn Leben nur Schauen bedeutet. „Daß es an Bangen und Sorgen nicht fehlt, dafür ist ja ohnehin gesorgt; aber nun mache man auch dies Trübsalsmaß nicht voller, als nötig ist. Leicht zu leben ohne Leichtsinn, heiter zu sein ohne Ausgelassenheit, Mut zu haben ohne Übermut, Vertrauen und freudige Ergebung zu zeigen

ohne türkischen Fatalismus, — das ist die Kunst des Lebens." Er will, heiter und unasketisch, dem Leben den Charme nicht geraubt wissen. „Der Ostwind pfeift 'mal rauh dazwischen, aber solange keine Wolken da sind, freue man sich des himmlischen Lichts." Er hat nichts so gern wie fröhliche Menschen, und darum ist sein Sohn George ganz nach seinem Sinn: „Als er zur ersten Kompagnie kam, schrieb er: ‚er habe nun einen Vorteil, der Musik am nächsten zu marschieren', eine Version, die er, als er einige Wochen später zur vierten und letzten Kompagnie kam, dahin abänderte: ‚er habe nun den Vorteil, die Musik des unmittelbar folgenden Bataillons zu hören'. Er hat ganz recht; es kommt immer nur darauf an, daß, wie und wo man auch marschiert, man allerorten die Musik des Lebens hört. Die meisten hören nur die Dissonanzen."

Diese Musik des Lebens klingt, oft lauter, oft nur leise, durch die Weiten der fontanischen Romanwelt. Es sind herbe, nördliche Klänge von einer keuschen Sinnlichkeit, eine Musik, wie sie in solcher Reinheit nur dieser Dichter zu machen wußte, in dem das Gute und Bleibende der realistischen Epoche seinen poetischen Ausdruck fand.

Selbst wer schon durch die äußere Gemächlichkeit dieser Werke die strenge Zucht ihres Baus erkannt hat, sieht noch mit freudiger Überraschung, wie streng Fontane auch im Prinzip über dichterisches Schaffen dachte und urteilte. Er haßt die Massenproduktion und will, als erst einmal das Dichterische in ihm zum Durchbruch gelangt ist, von seinen früheren Schreibereien nichts mehr wissen: erst mit dem siebziger Kriegsbuch und „Vor dem Sturm" sei er „Schriftsteller geworden, ein Mann, der sein Metier als eine Kunst betreibt, deren Anforderungen er kennt". Und eh' nun der Abstand von Erkenntnis und Leistung überwunden wurde! Gewiß war sein Talent angeboren, wie jedes echte, aber welche Bildung und Einsicht, welch' Geschmack und eiserner Fleiß waren nötig, um die Höhe von „Irrungen, Wirrungen" und „Effi

Briest" zu erreichen. Jetzt heißt die Parole: wer nicht ganz dafür geboren ist, wer in der Kunst nicht das Höchste leistet, der bleibe davon. „Der gewöhnliche Mensch schreibt massenhaft hin, was ihm gerad' in den Sinn kommt. Der Künstler, der echte Dichter, sucht oft vierzehn Tage lang nach einem Wort." Gewiß hätte Fontane, der in strenger Selbstkritik urteilte, es würde nur wenig von seinen Werken sich ins neue Jahrhundert hinüberretten, am Lebensende den eigentlichen Beginn seines epischen Schaffens noch später angesetzt. Schon 1883, als von den Meisterwerken noch nichts vollendet ist, schreibt er: „‚Vor dem Sturm' vergesse ich immer geschrieben zu haben."

Fontanes Kunsteinsichten sind, wie sein Schaffen selbst, durch das Streben ausgezeichnet, die „natürlichen Bezüge" zu wahren. Er ist auch als Kritiker Realist, bekennt sich, statt in Einseitigkeiten zu verfallen, auch hier zu einem weisen Sowohl — als auch. Erlebnis und Gehalt in der Kunst sind ihm selbstverständliche Voraussetzung. „In meinem Gemüte steht es felsenfest, daß es in aller Kunst — wenn sie mehr sein will als Dekoration — auf etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes ankommt, und daß alles, was mich nicht erhebt oder erschüttert oder gedanklich beschäftigt, keinen Schuß Pulver wert ist." Aber er hätte der große Künstler nicht sein müssen, wenn ihm die Einsicht dafür gefehlt hätte, was aus einem erlebnisfähigen und gehaltvollen Menschen erst einen Dichter macht: die Gestaltung, die Form. „In Anschauungen bin ich sehr tolerant, aber Kunst ist Kunst. Da versteh' ich keinen Spaß. Wer nicht selbst Künstler ist, dreht natürlich den Spieß um und betont Anschauung, Gesinnung, Tendenz. . . . Die Philosophen haben oft gar keine Ahnung davon, worauf es eigentlich ankommt. Überall da, wo es auf das ‚Gestalten' ankommt, reden sie Unsinn. Es fehlt ihnen ganz das Organ für das, was die Hauptsache ist."

Wie Fontane mit dieser „Hauptsache", dem Gestalten, der Form rang, ohne daß Erlebnis und Gehalt dabei zu Schaden kamen, wie dann beides sich in seinen Meisterwerken zu einem un-

löslichen Ganzen zusammenfindet, das kann erst die Einzelbetrachtung der Romane erweisen. Seine ganze Produktion ist „Dunkelschöpfung, im Lichte zurechtgerückt", und ein stolzes Bekenntnis, nicht Zeichen der Dürftigkeit und Schwäche, wenn er gesteht, drei Viertel seiner ganzen literarischen Tätigkeit sei Korrigieren und Feilen gewesen. Nur in dieser rastlosen Unermüdlichkeit, dieser heißen Hingabe konnte jene Vollkommenheit realistischer Kunst erreicht werden, die ihren dreifachen Ruhmestitel in diesen Kennzeichen offenbart: geistige Durchdringung, Vorurteilslosigkeit und Stilgefühl.

3. Journalismus und Wanderbücher

Daß alles künstlerische Schaffen auf ein Ursprüngliches im Künstler selbst zurückgeht erhellt vielleicht kein Umstand stärker, als wie dieses Ursprüngliche auch im fremden Kleid fühlbar wird und trotz aller Hemmungen und Schranken sich siegreich behauptet.

Fontane, dessen innerstem Wesen und Streben praktisch-politische Tätigkeit fern genug lag, beginnt seine schriftstellerische Laufbahn bei der Zeitung und ist ein halbes Menschenalter als Artikel- und Korrespondenzenschreiber tätig. Überblickt man diesen Zeitraum, in dem er ganz allmählich sich immer mehr zu sich selbst hinfindet, so wird recht offenbar — und die Schlichtheit dieses Beispiels erweist es um so eindringlicher —, daß nicht die äußeren Lebensumstände und -zufälle, das blinde Schicksal, den Menschen bestimmen, sondern es darauf ankommt, was einer aus den Verhältnissen zu machen weiß, die sein Streben und Leisten wohl modifizieren, aber nicht das Gesetz seiner Art und seines Wachstums sind.

Selbst in den frühsten journalistischen Anfängen ordnet Fontane sich nicht zwangsweise dem Glaubensbekenntnisse einer Zeitung unter, für die er arbeitet. Die politischen Artikel vor und von 1848 bleiben durchaus im Einklang mit seiner damaligen Erkenntnis und Stimmung. Als das Freiheitsfieber vorüber ist, sucht er das Politische nicht mehr auf und strebt im Notfall eine ehrliche Vermittelung an zwischen dem, was man von ihm erwartet, und dem, was seine Überzeugung geben kann. Auch in der argen Bedrängnis von 1849 wird ein Angebot der demokratischen Dresdner Zeitung vorsichtig und ausweichend erwidert: wenn ihn die Sache gerade erwärme, könne er auch einmal einen guten Artikel liefern. Aber nur zu

oft weicht seine persönliche Meinung von der verlangten ab, er sieht die Dinge anders und schweigt.

So wurde Fontane notwendig zum politisch neutralen Feuilleton gedrängt, wo es nicht Prinzipien zu vertreten gilt, sondern eine freie, künstlerisch gefärbte Behandlung beliebigen Stoffes möglich und der persönlichen Auffassung Raum gelassen ist. Nur dieser Teil seiner journalistischen und redaktionellen Tätigkeit birgt Keime und Ansätze des eigentlichen Fontane, die politischen Artikel sind Dutzendware, ohne eignes Profil, die auch ein andrer gefertigt haben könnte. Nichts wäre falscher, als etwa den späteren Übergang von der „Kreuzzeitung“ zur „Vossischen Zeitung“ als Entwicklung zu deuten. Fontane war nicht erst konservativ und dann freisinnig, sondern nahm von beiden Parteien auf, was und wann es ihm richtig dünkte und gemäß war. Als Kreuzzeitungsmann fühlt er sich oft im Gegensatz zu den politischen Spalten seines Blattes, als Kritiker der Vossin behält er eine untilgbare Vorliebe für den märkischen Adel und alles Konservative, trotzdem man ihn als einen Abtrünnigen behandelt. Sein Bemühen geht nicht darauf, sich einer Partei einzugliedern, sondern ein selbständiger Mensch von Meinung und Urteil zu sein.

Aber selbst diese verhältnismäßig freiere und angenehmere feuilletonistische Arbeit, die Fontane nach der vorübergehenden Beschäftigung beim literarischen Bureau des preußischen Ministeriums 1852 und 1855—58 von London als englischer Korrespondent für die „Preußische Zeitung“, die „Zeit“, die „Kreuzzeitung“, die „Vossische Zeitung“, das „Deutsche Kunstblatt“ von Friedrich Eggers u. a. lieferte, brachte genug mit sich, was seiner eingeborenen Künstlernatur zuwider war. Dann klagt er wohl: „Ein Berichterstatter ist nie Herr seiner Zeit, und wenn die Garden am Mittwoch einrücken, so muß er beinah so pünktlich auf dem Posten sein wie die Garden selbst. Wenn dann das Schauspiel vorbei ist, fängt die Arbeit des durch Parks und Straßen gehetzten Skriblers erst wahrhaft an, und er muß mit fiebriger Hast und zitternder Hand über das Papier hinfahren, um die Post nicht zu versäumen.“

Und es ist nicht das Mühselige allein, was ihn verdrießt, die Eintagslebendigkeit solcher Berichterstattung ist der tiefere Grund seines Mißbehagens. „Dies Neuigkeitenaufspicken und in drei Zeilen citissime Weiterschaffen mag recht verdienstlich (in doppelter Bedeutung) sein, mir aber kommt es ein bißchen wie unter meiner Würde vor. Es scheint mir auch dieser Klatsch mehr für alte Weiber als für Männer gemacht. Mit einem Wort, ich will kein Neuigkeitskrämer sein." Schon 1856, zwanzig Jahre vor Erscheinen des ersten Romans, fühlt er sich mehr „Poet als Bedienter" und Spaltenfüllen nicht als seinen eigentlichen Beruf. Zeilenmacherei und literarische Geldspekulation verleiden ihm oft, von Zeitungen und Blättern, Redakteuren und Honoraren auch nur zu hören. Aber er muß sich mit der gegebenen Lage abfinden und nutzt sie aufs beste. Was von diesen Feuilletons bei späterer Durchsicht und teilweiser Überarbeitung der Aufbewahrung wert erachtet und zu Büchern vereinigt wurde, bietet immerhin einen hoffnungsvollen Anfang.

Das erste dieser Bücher, „Ein Sommer in London" (1854), soll eine Art Führer sein und alles beschreiben oder wenigstens andeuten, was London an Sehenswürdigkeiten aufzuweisen hat. Aber Fontane gibt doch weniger und mehr zugleich, gibt doch auch anderes und Eigenes, Es fällt schwer, zu glauben, daß Vollständigkeit angestrebt war, das Buch ist, selbst wenn man die damaligen bescheidenen Ansprüche in Betracht zieht, kein Baedeker. Fontane beschreibt fast nur, was ihn interessiert, er registriert nicht, wie so oft in den brandenburgischen Wanderungen, und der Schwerpunkt liegt darauf, w i e die Dinge gesehen sind. Sein Interesse greift örtlich über London hinaus und sogar auf den belgischen Aufenthalt zurück (im Kapitel „Zu Haus", das vom Beghnenhof in Gent erzählt), er schiebt zwischen die Betrachtungen von Stadt, Menschen und Landschaft manche Sittenschilderung, wie die köstliche Middlesexwahl, die anschauliche Beschreibung des Haus- und Familienlebens im „Englischen Zopf", umfängliche historische Rück-

blicke, geschichtliche Charakteristiken, Genrehaftes, wie die launige Schilderung der Bürgersfamilie auf dem Sonntagsausflug nach Richmond, Stimmungsmäßiges, wie die Betrachtung „Das Leben ein Sturm", rein Persönliches, wie das Kapitel „Miß Jane", ja sogar theoretisierende Essays, was alles in einem bloßen Führer nicht am Platze wäre.

Dieser verschiedene Charakter der Kapitel schafft einen willkommenen Reichtum. Fontane hat Gelegenheit, sich in mannigfachen Arten des Schriftstellerischen zu versuchen. Er schildert nicht nur London und Londoner Verhältnisse, er gibt auch, teils bewußt, teils unbewußt, sich selbst und hatte Grund, an Storm zu schreiben: „Das Buch bietet eine Menge Anknüpfungspunkte zur Besprechung des ganzen Kerls." Persönliches und Sachliches, Gegenwart und Historie, Beschreiben und Urteilen schlingt sich in einer bunten, regellosen Folge durcheinander.

Die sprachliche Sorgfalt ist ungleich, nicht immer sind die stilistischen Mittel wählerisch, manche Geschmacklosigkeit, manche Ungeschicklichkeit läuft mit unter, man merkt deutlich, wo er mehr, wo er weniger innerlich beteiligt ist oder gar nur aus Pflicht schreibt. Er ist sich wohl von Anfang an klar, was er erreichen will und wo es noch fehlt, die ersten Londoner Briefe scheinen ihm schwach, auf manche der späteren durfte er sich was zugute halten, aber das Geglückte ist noch mehr Frucht des günstigen Augenblicks und Stoffes als des Talentes und der erstrebten Wirkung, die Schilderungen, obgleich oft sehr detailliert, haben noch nicht die Eindringlichkeit der sparsamen des späten Fontane, eben weil ihre Detailliertheit noch zu wahllos in der Abschilderung der ganzen Summe des Gegebenen verfährt. Fontanes Talent bedurfte der Zucht und Beschränkung, um zur Vollkommenheit zu reifen, und hier hat die Notwendigkeit, sich manchmal kurz fassen zu müssen, wenn die Zeitungen nur wenig Raum zur Verfügung stellten, gewiß günstig gewirkt, auch manch witziger Einfall, manche gelungene Pointe ist so entstanden, oft allerdings auch ein bißchen Berliner Schnoddrigkeit mit eingeflossen.

Den behaglich ausladenden Plaudereien merkt man an, wie wohlig sich Fontane von den Fluten der Großstadt treiben läßt. Überall ist es die Zahl, die Menge, die Massenhaftigkeit Londons, die ihm Staunen abzwingt, er findet eine abschreckende Monotonie des Einzelnen, aber vollste Harmonie des Ganzen, wenig Schönheit, viel Mächtigkeit. Als Symbol Londons werden die fünf gewaltigen Themsebrücken hervorgehoben: „Sie sind meiner Meinung nach weitab das Bedeutendste, was London an Baulichkeiten aufzuweisen hat. Ich glaube den Grund dieser eigentümlichen Erscheinung darin gefunden zu haben, daß das englische Volk alles hat, was zu einem imposanten Bau ausreicht: Berechnung, Reichtum, Ausdauer, Kühnheit, — aber das entbehrt, was zur Schöpfung des künstlerisch Vollendeten nötig ist: Geschmack und Schönheit." Selbst die Westminsterabtei scheint ihm an Schönheit gering, nur durch das Geschichtliche fesselnd, das als ausgesprochene Vorliebe seine Urteile mit bestimmt. Wenn er auf den Tower und Hampton-Court, Hastings und Waltham-Abbey zu sprechen kommt, bevölkern ihm seine anschaulichen Kenntnisse diese Stätten geschichtlicher Erinnerung mit lebendiger Vergangenheit. Englands Geschichte dünkt ihn größer als Englands Gegenwart. Der Tower ragt als Grabmonument einer gestorbenen Zeit mit seinen grauen Türmen wie ein steinerner Anachronismus in die Kaufmannswelt hinein.

Und wo er auch weilen mag, bei der Einfahrt durch die Themse, im Flüchtlingshotel, bei der Durchwanderung von Straßen, Brücken, Häusern, der Besichtigung von Denkmälern und Palästen, im Poets' Corner der Westminsterabtei, nie verfällt er einer kritiklosen Hingabe, aller Bewunderung gesellt sich immer auch Urteil, und der Vergleich fällt oft zugunsten Deutschlands aus. Die City- und Nelsonsäule reizen seinen Berliner Witz, die geschmacklosen öffentlichen Denkmale, die Reiterstatue Georgs III. werden treffend glossiert. Er ist voll Bewunderung für den großen Zuschnitt, die vornehme äußere Inszenierung des Lebens, er macht immer wieder lange Omnibusfahrten, um das gewaltige Straßen-

treiben auf sich wirken zu lassen, aber seinem scharfen Blick bleiben auch die Mängel nicht verborgen, sie rücken ihm Heimat und Deutschtum in desto helleres Licht.

Nicht nur peripherische Dinge fordern seine Kritik heraus, wie wenn der Sportspleen selbst „armes Volk, Tagelöhner, die keine Geis, geschweige ein Pferd im Stalle haben", vor der Hausfront der „Illustrated News" zu Tausenden in voller Erwartung zusammendrängt, „was fünfzig Meilen nördlich in Chester geschieht und ob der ‚Lalla Rookh' oder der ‚Wilberforce' gewonnen hat". In dem Kapitel „Der englische Zopf", das mit den „Musikmachern", „Die Manufaktur in der Kunst", der „Middlesexwahl" zu den besten des Buches gehört, wird auf tiefere Schäden beredt hingewiesen, jene englische Überheblichkeit, die so von sich überzeugt ist, daß sie auch das Schlechte konserviert, schreiende Mißstände einreißen läßt und in Marine und Heer, jeder Neuerung unzugänglich, von Siegen träumt und sich in Sicherheit wiegt. Es fallen die Worte: „Die stolze Insel mag sich vorsehn; so fest überzeugt ich bin, daß ihr keine Gefahren von jenseit des Kanals drohen, so fest überzeugt bin ich auch, daß sie diesen Gefahren unterläge, wenn sie jemals Wirklichkeit würden."

Und wie ein roter Faden zieht sich durch Fontanes Buch die herbe Kritik des überwuchernden Geld- und Geschäftsgeistes. Einmal wird die Frage aufgeworfen: steht England wirklich auf tönernen Füßen? und Fontane antwortet — im Jahre 1852 —: ja! „Es ist das gelbe Fieber des Goldes, es ist das Verkauftsein aller Seelen an den Mammonsteufel, was nach meinem innigsten Dafürhalten die Axt an diesen stolzen Baum gelegt hat. Die Krankheit ist da und wühlt zerstörend wie ein Gift im Körper, aber unberechenbar ist es, wann die Verfaultheit sichtbarlich an die Oberfläche treten wird." Statt des merry old England findet er nur noch das money-making people des neunzehnten Jahrhunderts vor, das selbst den Mut kauft, dem nichts so hoch oder niedrig steht, daß es nicht zum Gegenstande der Spekulation werden könnte. „Spekulationen, Rennen und die Jagd nach Geld,

Hochmut, wenn es erjagt ist, und Verehrung vor dem, der es erjagt hat, der ganze Kultus des goldenen Kalbes ist die große Krankheit des Volkes." Er läßt einen alten Engländer, der früher in Deutschland gelebt hat und wehmütig dieser Zeit gedenkt, ausrufen: „Bei Ihnen gibt es Menschen und Herzen, aber dies England hat nur Beine und Börsen." Selbst die sonntäglich zur Schau getragene Frömmigkeit ist hohle Korrektheit und leerer Schein: „Die Woche verrinnt in rastlosem Mammondienst und der Tag des Herrn ist eitel Lüge und Schein. Mechanisch wandern die Füße in die Kirche, aber die Seele durchjagt schon wieder die City-Straßen und sucht in den Spalten des Börsenberichts nach Gewinn und Verlust." Das Menschenglück ruht wo anders als in der Bank von England, nichts Trostloseres und Verächtlicheres als der verengländerte Deutsche, dem er oft genug in London begegnet! Scharf werden beide Länder konfrontiert: „Englands Kraft besteht in der anspruchsvollen Schätzung seiner selbst, Deutschlands Größe in der bescheidenen Würdigung alles Fremden. England ist selbstsüchtig bis zur Begriffsverwirrung, Deutschland gerecht bis zur eigenen Preisgebung."

Diese Kritik wirkt trotz ihrer Schärfe eindringlich und gerecht, weil nirgends darauf ausgegangen wird, Schäden entdecken oder Schlechtes sehn zu wollen, weil hinter dem Tadel ein Mensch steht, der, von Englands Größe überzeugt, von seinem Zauber immer wieder überwunden, ehrlich anerkennt, was Anerkennung verdient. Voreingenommenheit und Deutschtümelei sind Fontane fremd, das macht seine Urteile überzeugend, die Gegensätze von deutschem Wesen und englischem cant aber auch um so eindringlicher. Wenn ein Kapitel rügt, daß die englische Gastfreundschaft nur noch eine Phrase, im günstigen Fall eine Ausnahme ist, daß das Land offen steht, aber die Häuser zu sind, weil „der Engländer entweder nicht begreift, daß unter einem zerrissenen Rock das Herz eines Gentleman schlagen kann, oder das Absehn von Äußerlichkeiten ihm so völlig unmöglich geworden ist, daß er lieber mit einem Laster in Frack und Handschuh als mit einer hemdsärmlichen

Tugend verkehrt", so vergißt Fontane doch nicht zu erinnern, wie er selbst in jungen Jahren die alte Gastfreundschaft einmal genossen habe, und stellt der steifen Paradegesellschaft bei Mrs. Butler im nächsten Kapitel den herzlichen Empfang auf dem Landsitz des Mr. Burford gegenüber.

Schon aus dem „Sommer in London" spricht also Fontanes realistische Objektivität, seine Weite des Blicks, seine Weltgerechtigkeit. Gegen das Ende des Buches wird offen eingestanden: dem eigentlichen Zweck, zu unterhalten und anzuregen, hat immer das Verlangen eines unumwundenen, ihm selber Bedürfnis gewordenen Bekenntnisses zur Seite gestanden.

Ein Buch über England — aber doch eben sein Buch, und nicht nur in den Urteilen, die sehr wohl einen Anspruch auf umfänglichere Geltung erheben konnten, auch in manchen Eigenheiten der Darstellung. Das „Picknick in Hampton-Court", das Smithfieldkapitel deuten auf die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg", wenn in einer ganz persönlichen, genrehaft gefärbten Einkleidung die obligate Schloßvisitation mit historischem Rückblick gegeben wird oder Smithfield, wo so gar nichts zu sehen und zu beschreiben ist, den Vorwand zur ausführlichen Lebensbeschreibung Lady Hamiltons bieten muß, die hier als Kindermädchen eines Hospitalarztes ihre Laufbahn begann. Im „Sommer in London" lesen wir zum erstenmal Sätze wie „Man darf Heldentaten nicht in der Nähe betrachten" und „Es ist ein Etwas im Menschen, was ihn den Herbst und das fallende Laub mehr lieben läßt als den Frühling und seine Blütenpracht" oder „Es ist was in mir, was mich den Diogenes mehr bewundern läßt als den Mann, der vor ihm in der Sonne stand, und was — wenn ich zwischen Extremen wählen soll — mir den Orden von La Trappe größer und beneidenswerter erscheinen läßt als die London-City". Das wirkt wie ein Präludium vieles Kommenden, wie oft klingt dieser Ton später noch auf! Die Beschreibung des Bildes einer Gräfin Kintore rechtfertigt jenes Wort Fontanes an Storm von den „Anknüpfungspunkten zur Besprechung des ganzen Kerls":

„Wenn mich jemand fragte, was ‚Adel' sei, so würde ich ihn schweigend am Arme fassen und vor dies Bildnis führen; kein deutsches Wörterbuch könnte so zu ihm sprechen wie diese stillen Züge. Da ist nichts von der herrschenden Hoheit einer Königin, und nichts von dem forcierten Stolz einer Citytochter, die über sich hinaus will; weich und doch fest, bescheiden und doch selbstbewußt blickt Dich dies Auge an und erzählt Dir von dem echten Adel, der weder sich brüsten noch sich bücken mag, sondern, die Hand zum Volk und das Auge zum Thron, gradauf und unbeirrt seine Pfade zieht." Wie fontanisch, wie märkisch-preußisch klingen diese Sätze! Es verschlägt nichts, daß sie gerade im schwächsten der vierunddreißig Kapitel, der „Kunstausstellung", stehn. Wie den meisten seiner Zeit hat Fontane das Verständnis für das eigentliche Wesen der bildenden Kunst gefehlt. Er hat aber auch nie den Anspruch erhoben ein Kenner zu sein und offen eingestanden, er halte sich meist an das Historische, Gegenständliche, betrachte die Malerei als Illustration der Geschichte und liefere äußerliche Bilderbeschreibung statt Kunstkritik.

Freilich, wenn solche laienhafte Betrachtung über das Gelegentliche hinaus sich zu geschlossener, prinzipieller Darstellung erheben will, muß sie versagen.

Der zweite, mittlere Teil der Sammlung von 1860, „Aus England" (1860), setzt sich zur Aufgabe, in Anknüpfung an die große Kunstausstellung in Manchester einen Abriß der Geschichte der englischen Malerei zu geben. Die Ansprüche sind bescheiden, Fontane weiß, daß die Ansichten eines Malers oder Sachverständigen wohl von den seinen abweichen dürften, er will nur auf ein reiches, nach Zahl und Wert, wie ihm dünkt, unterschätztes Material hinweisen, will durch Tabellen und summierende Darstellung dem Englandbesucher wie im „Sommer in London" zweckentsprechend vorarbeiten, aber selbst wenn man berücksichtigt, daß er nur mit bestem Willen und Können, niemandem zu Liebe und zu Leide

sich über ein wenig behandeltes Thema verbreiten wollte — der Wunsch, diese ehrlich gemeinte Arbeit über die nächste Stunde hinaus zu retten, konnte kaum in Erfüllung gehen.

Nicht nur das Bild der englischen Malerei hat sich seither verändert, es sind überhaupt die Maßstäbe der Bewertung, die kritischen Handhaben für Betrachtungen der Art erst später gefunden und aufgestellt worden. Das Sachliche dieser fontanischen Arbeit gehört zum toten Schriftgut, und da sie auch bezüglich der Person des Verfassers wenig bietet und dies Wenige an anderer Stelle viel charakteristischer deutlich wird, ist mit Fug und Recht von der Aufnahme in die Gesammelten Werke abgesehen worden.

Der vierte bis zehnte dieser „Briefe aus Manchester" behandelt die Galerie englischer Porträts, Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Lawrence, die Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei und die Prae-Raphaeliten. Fontane zieht nur das, was er hier und in London zu Gesicht bekam, und zwar in lebensgeschichtlicher, anekdotischer Hinsicht in Betracht. Wird einmal den sachlichen Gründen irgendeiner Erscheinung nachgeforscht, so muß stets das Kulturhistorische herhalten, die eigentlich bildnerischen Probleme bleiben unberührt.

So können wohl die allgemeinsten Züge der englischen Malerei getroffen werden: ihre Unoriginalität und Nüchternheit, es sind gute Beobachtungen, daß die englische Porträtkunst zu allen Zeiten einen kaufmännischen Charakter getragen, ihre Kunden prompt und gut bedient habe, geschäftsmäßig und nüchtern —, daß der Erwerbstrieb ein Talent rasch und glänzend bis zu einer gewissen Höhe entwickle, aber nie über diese Höhe hinaus —, und solche Urteile erinnern an die Englandkritik des „Sommers in London", aber das Spezifische der Malerei versagt sich seiner Einsicht, da kommt es zu schiefen, oft zu falschen Sätzen.

Wenn bei Turner, den er sehr bezeichnend vom Anekdotisch-Menschlichen her zu fassen sucht, die luministischen Bemühungen als Willkür gestempelt und der „Schiffbruch des Minotaurus" für eine Arbeit ersten Ranges erklärt wird: „Es ist aus einem

poetischen Geist herausgeboren und voll dramatischer Gewalt; man starrt nicht mehr auf Farben und Gestalten, sondern wird Zeuge einer Tragödie, die sich vor unseren Augen vollzieht", so sind die Dinge auf den Kopf gestellt. Fontane durfte wohl als Laie von Form und Gestaltung absehen, aber seine Bemerkungen werden im selben Maße unzutreffend, es handelte sich nur zu oft, wenn er Zeuge eines großen Vorganges zu sein glaubte, um grob stoffliche, künstlerisch unerfreuliche und bedenkliche Werke, um jene „großen Schinken", die nun nach Verdienst in Verruf gekommen sind.

Auch seine Definition der Landschaftsmalerei, „daß ihr Geheimnis in dem Zusammenhang der Stimmung der Natur mit der Stimmung des Malers liege", ist antiquiert. Die Betrachtung bildender Kunst hat sich längst über solche empfindsamen Ansprüche zu strenger Gesetzlichkeit erhoben. Und wenn er David Wilkie zum Walter Scott der Palette macht und sagt: „Wir haben in diesen, nicht leicht zu überschätzenden Arbeiten die Wirklichkeit ohne Roheit, wir haben den Hauch des Idealen ohne Einbuße der Wahrheit, wir haben schlichte, leibhafte Menschen, aber wir haben sie in Sonntagsstimmung und in verklärender Freude" —, sind das wirklich Inhalte Wilkies oder sah nicht vielmehr Fontane seine dichterisch-realistischen Ideale in den bourgeoishaften Maler hinein?

Für diese Urteilsunsicherheit gab es einen guten Ausweg: die Flucht ins Historische, wo es ihm nicht leicht einer gleich tun konnte. Die Galerie englischer Porträts, diese „vollständige Illustration der englischen Geschichte seit mehr denn vierhundert Jahren", gibt willkommene Gelegenheit, eine weitgespannte historische Übersicht einzuschmuggeln, und der Brief über die Historienmalerei wird der längste, trotzdem gerade hier die künstlerische Mittelmäßigkeit sich breit macht. Das beständige rastlose Streben, dem englischen Volk eine illustrierte Geschichte ohnegleichen zu schaffen, soll für den Mangel großer Historienbilder schadlos halten.

Neben der Vorliebe für Geschichtliches spielt da auch ein andres persönliches Interesse mit: Fontane erklärt Benjamin West für

den eigentlichen Stammvater des Realismus, dessen an Wert ungleiche Arbeiten öfters „ein kühner Griff ins wirkliche Leben waren und dies Leben in aller Treue und Wahrheit wiedergaben, ohne klassischen Faltenwurf und ohne französische Perücke". Daß der Brief über die Prae-Raphaeliten so umfangreich geraten ist, wird ebenfalls ihren realistischen Tendenzen zuzuschreiben sein, die Fontane besonders ansprechen mußten. „Sie sind eine Abzweigung der großen realistischen Schule. Es fehlt ihren Bestrebungen keineswegs an Idealität, nur fordern ihre Anhänger diese Idealität innerhalb der Wahrheit und vor allem frei von der hergebrachten Schablone. Die Prae-Raphaeliten haben den Haß gegen das konventionell Philiströse, die Abneigung gegen die glatte, konventionelle Schönheit." Das sind gewiß auch fontanische Leitsätze, und so kam denn doch bei dieser ihm wesensfremden Beschäftigung mit der Malerei hie und da etwas Gutes heraus, Anregungen und Bestärkung in Gedanken, die heimlich in ihm lebendig waren.

Die Briefe aus Manchester sind veraltet, weil Fontane der Fähigkeit ermangelte, sich über einen an sich interessanten Gegenstand mit der rechten Sachkenntnis zu verbreiten. Umgekehrt ist im letzten Teil des Buches „Aus England", der über die englische Presse handelt, viel Mühe an eine Aufgabe verschwendet, die, wie zuständig Fontane auch auf diesem Gebiet sein mochte, von vornherein der Teilnahme eines weiteren Publikums entbehren mußte. Er hat denn auch diese Aufsätze über die Londoner Wochen- und Tagesblätter nur mit Entschuldigungen herausgegeben und auf keinen großen Erfolg dabei gerechnet.

Einem geschichtlichen Rückblick auf die Entstehung des englischen Zeitungswesens folgt eine Besprechung von dreißig in fünf Gruppen eingeteilten neutralen, konservativen, whiggistischen, radikalen und illustrierten Wochenblättern. Kurze Angaben über Namen, Gründung, Preis und Auflage leiten die einzelnen Aufsätze ein, mehr oder minder umfängliche Ausführungen über politische Rich-

tung, Inhalt, Leserkreis und Einfluß, Besitzer und Redakteure der Blätter reihen sich an. Zitate müssen zur Veranschaulichung helfen.

Fontane weist sich in diesen Pressestudien als sehr fleißigen Zeitungsleser von ungemeiner Kenntnis aus, aber sie kommen nur für eine Geschichte der englischen Presse in Betracht und sind für die Persönlichkeit und den Dichter Fontane von geringem Belang, wie die Kriegsbücher eine in höherem Sinn zufällige Produktion, die auch dem bloßen Titel nach nicht auf die Gegenwart gekommen und längst Bibliotheksmakulatur geworden wäre, hieße der Verfasser nicht eben Theodor Fontane. Persönlich unergiebig, ist sie auch in ihrem sachlichen Teil überholt. Die sozialen und politischen Zustände haben sich geändert, die Zeitungen mit neuen Besitzern ihre Richtung gewechselt, mit neuen Redakteuren ihre Güte eingebüßt oder auch frisches Ansehen erlangt. Es ist nicht überraschend zu hören, daß das englische Zeitungswesen an dem krankt, was auch anderwärts den unabschaffbaren Mißstand jeder parteilich gebundenen Tagespresse bildet und immer bilden wird.

Im einzelnen finden sich natürlich gute Bemerkungen, das Wesen des Sensationsblattes (S. 282), der Witz des Punch (S. 239) werden vortrefflich charakterisiert. Der Schlußaufsatz gilt den Times und faßt Fontanes Gesamterfahrungen auf dem Gebiete der Zeitungsliteratur zusammen. Er mag immerhin zur Lektüre empfohlen sein. Den oben angeführten Urteilen über England sei aus diesem vergessenen Buche die Kritik des common sense beigefügt: „Was man von dem gesunden Menschenverstand überhaupt gesagt hat, daß er nicht überall ausreicht und daß er nur dann vortrefflich ist, wenn er sich zu bescheiden weiß, das gilt ganz besonders von dem englischen common sense. Ohne gleichzeitige wahre Bildung des Herzens und Geistes ist es mindestens mißlich, ihm zu viel Spielraum zu gönnen. Diese Bildung fehlt in England ungemein oft. Sie bilden sich ein, mit common sense zu verfahren, und merken nicht, daß er ihnen unter den Händen zu einer bloßen Mischung von Unkenntnis und beschränkter Selbstsucht geworden ist."

Die dritte und letzte Feuilletonsammlung: „Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland" (1860) leitet merklich zu den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" hinüber. Im „Sommer in London" stand noch trotz des gelegentlich stark fühlbaren historischen Interesses die Gegenwart und ihr aktuelles Leben im Zentrum der Betrachtung, ein praktisches Buch war beabsichtigt und von der Gegenwart aus wurde gewertet, was von der Vergangenheit Aufnahme fand. Die Reise über den Tweed steht von vornherein im Zeichen des geschichtlichen Interesses. Fontane will das geschichtlich berühmte, weniger das landschaftlich reiche Schottland kennen lernen, will die Schlachtfelder und sagenumwobenen Stätten aufsuchen, die seine Phantasie seit den Kindheitstagen sich so oft und gern vergegenwärtigt hatte. Der Schatz seines historisch-anekdotischen Wissens fließt zwanglos, behaglich anregend in das Werk ein; wie es die Reiseroute fügt, tritt das Unterschiedlichste in bunter Folge zusammen, und eben damit wird der besondere Charakter der Wanderungen vorbereitet. Im „Sommer in London" wird in die Gegenwartsschilderung Historisches eingesenkt, in „Jenseit des Tweed" ist die Gegenwart um des Historischen willen mit in Kauf genommen, schließlich stehen beide in den brandenburgischen Wanderungen gleichwertig nebeneinander.

Das Buch ist eine Reise durch Schottlands Vergangenheit. Fontane weiß in den landesüblichen Ermordungen wie ein Einheimischer Bescheid, es passiert gelegentlich, daß er, der Fremde, dem Führer Neues über seine Sehenswürdigkeiten mitteilen kann. Was ein „Blatt in der Geschichte" hat, ist seines Interesses sicher, und er nimmt von vornherein an, daß jedem diese Sachen ebenso lieb sind, wie ihm selbst, er hat einen Eid im Himmel, all diese Stätten pflichtschuldigst zu besuchen.

Ein Drittel des Ganzen bleibt für Edinburg reserviert, denn hier ist der Boden für Fontanes Vorliebe besonders ergiebig. Die Schilderungen der Schlachtfelder werden von ausführlichen geschichtlichen Instruktionen begleitet und auch sonst Vorwände zu

historisch-anekdotischen Privatissimis überall gesucht und offen bekannt. Wie er angelegentlich von Floddenfield und Culloden-Moor spricht, den Schauplätzen großer Tage aus Schottlands Kriegsgeschichte, so kann er sich nicht genug tun, von Königen und Helden, den Douglas, Hamiltons und Seytons immer wieder zu künden, wenn sein Weg ihre Spuren kreuzt. Es ist bezeichnend für den Charakter des Buches, daß Fontane eine Geschichtstabelle anhängt —, äußerlich eine Reisebeschreibung, ist es in Wahrheit eine populär gehaltene Stegreifwanderung durch Schottlands sagenhafte und geschichtliche Vergangenheit. Und wenn des öfteren so gar keine Gelegenheit sich bietet, an einen Rest ehemaliger Herrlichkeit anzuknüpfen, macht er es einfach wie der Kastellan in „Cécile“ und verwandelt den an vorhandene Sehenswürdigkeiten anknüpfenden Erläuterungsvortrag in einen mit dem Verschwundenen sich beschäftigenden Geschichtsvortrag, ein Verfahren, das dann in den „Wanderungen“ zum Prinzip erhoben wird.

Welche Fülle historischer Musternieten! Das Citykreuz und das Tolboothgefängnis von Edinburg; sie befanden sich mitten in High-Street, und Walter Scotts „Marmion“ und „Herz von Midlothian“ müssen bezeugen, was für prächtige Sehenswürdigkeiten nicht mehr zu sehen sind. In Inverneß reduziert sich das Interesse auf einen einzigen Punkt, jenen Hügel, wo das Schloß des Macbeth stand. In Cowgate, einer alten Straße Edinburgs, waren zwei Herrensitze von besonderer Bedeutung, dem Erzbischof von Glasgow und dem Bischof von Dunkeld gehörig: das genügt, um nun vom „Straßenfegen der Douglas“ zu plaudern. Und gleich daran anschließend ein besonders sprechendes Beispiel: „In einer der Gassen, die von Cowgate nach High-Street hinaufführen, stand auch das Haus von Archibald Douglas, genannt Bell the Cat Ich habe vor, von ihm zu erzählen.“

Fontane bringt seine Geschichten sorglos, ohne große Kunst der Einkleidung, an den Mann, und nur die Frische und Freudigkeit seiner Erzählerlust kann die Teilnahme wachhalten. Eine nie ermüdende Einbildungskraft belebt ihm die nüchterne Gegenwart,

wie sie ihm später die nüchterne Mark belebte. Der Galgen in Edinburg ragt nicht mehr, aber die Überlieferung ist reich genug und ein paar Anekdoten aus der Zeit der Lynchjustiz helfen die Vergangenheit lebendig machen. Das Queensberry-House läßt an die Geschichte vom gebratenen Küchenjungen denken, das Tolbooth-gefängnis an jenen Grafen Schlabrendorff, der der Hinrichtung nur entging, weil er keine Stiefeln hatte, von Adam Smith wird ein „anekdotischer Zug als Probe seiner Harmlosigkeit" eingeschaltet —, immer wieder erweist sich das Anekdotische als unentbehrlich, die Vorliebe fürs Kleine, das scheinbar Nebensächliche, als eigentlichen Tick dieser feuilletonistischen Schriftstellerei. Da geht er gern ins Breite und Allzubreite, während den großen Nummern der Reise deutlich ausgewichen wird. Die Beschreibung der Fingalshöhle etwa wirkt recht spärlich und ist wohl auch von Fontane als unzureichend empfunden worden. Das Erlebnis der „großen Landschaft" hat er nie gehabt, weder in Schottland noch später in der Schweiz und Italien. Bei der Melrose-Abbey muß die Erklärung genügen: ein großartiges Schönheitswunder, „worin ihr besonderer Zauber besteht, ist schwer zu sagen".

Diese Kargheit hat weniger noch in Unvermögen als in Unlust ihren Grund, die schottische Reise ist die Vorschule des märkischen Wanderers, dem als höchster Reiz des Wanderns gilt: „das Besondere, das Verborgene, das Unalltägliche gesehen zu haben". Und dann hinderte ihn auch die wesentlich historische Einstellung, der schottischen Natur gerecht zu werden. Selbst eine allgemeine Schilderung ihres besonderen Charakters wird wohl versprochen, aber schuldig geblieben. Es ist Fontane durchaus willkommen, wenn Walter Scott ihn der Verpflichtung überhebt, das country of the lady of the lake zu beschreiben. Der Dichter der Jungfrau vom See wird zu Hilfe gerufen, und wie die Gegenwart durchs Historische, die Landschaft durch die Dichtung gesehen. Perth enttäuscht den Kenner von Walter Scotts „Schönem Mädchen von Perth", er hat eine ganz andere, romantische Vorstellung von der Stadt mitgebracht. Sage, Historie, Dichtung sind die drei Mächte,

die Fontanes Erleben auf dieser Reise bestimmen, und Walter Scott ist der genannteste Name, weil sie in ihm sich vereinen.

Und doch wäre es falsch, „Jenseit des Tweed" jenen romantisch-sentimentalen Reisebeschreibungen zuzurechnen, die immer wieder einmal, wie gegenwärtig die indischen Reisen, Mode werden und letzten Endes eine Flucht vor der Wirklichkeit bedeuten.

Fontanes historisches Interesse ist nie archäologisch oder empfindsam. Wie seine Balladen nur in stofflicher Hinsicht romantisch, ihrer sprachlichen Technik und ihrem Weltgefühl nach realistische Produktion sind, so macht er auch diese Reise als Realist, sieht die Dinge kraftvoll und helläugig auf ihren Eigenwert, ihre Einmaligkeit hin an und weist alles stimmungsmäßige Schweifen als Verflüchtigung und Sentimentalisierung zurück. Das Schlachtfeld von Culloden-Moor macht ihm gerade darum einen tieferen Eindruck als viel größere und bedeutsamere Kampfstätten, die er anderswo gesehen hat, weil hier die historische Patina nicht weggeputzt ist, ohne welche die Überlieferung aufhört sie selbst zu sein. Er entsinnt sich des Tages, da er zum erstenmal über das Leipziger Schlachtfeld schritt: „Es hat kein bestimmtes Bild in mir zurückgelassen. Es ist ein Feld wie andere Felder. Der Pflug ist über den Boden hingegangen und hat alles hinweggenommen, was sichtbar und handgreiflich an jenen blutigen Oktobertag erinnern könnte. Nicht so auf Culloden-Moor." — Die Kronjuwelen in Edinburg-Castle lassen ihn kalt, er hört nur mit halbem Ohr die heruntergeleierte Erklärung des Kastellans. Woher diese Indifferenz? „Der Hauptgrund scheint mir der zu sein, daß diese Dinge in ihrer Allgemein-Verwendetheit den Reiz des Besonderen, sozusagen des Persönlichen verlieren. Alles Reliquienwesen müssen wir auf eine ganz bestimmte Person zurückführen können. ‚Dies ist das Gebetbuch Jane Grays, dies der Eisenhut des großen Kurfürsten, dies die Tabaksdose des alten Fritz', das hat ein Interesse; die Person selbst steht wie aus dem Grabe auf, trägt wieder die Sache oder stellt sich hinter dieselbe und gibt ihr dadurch ihren Reiz und Wert. Was soll aber vor unser geistiges Auge treten, wenn wir hören,

‚das ist das Reichsschwert von Schottland‘! Nichts; alle die sieben Jakobs, die sich herzudrängen, selbst wenn wir was von ihnen wissen, verwirren uns nur.“ Fontanes Schauen ist nie Sensationslust und bloßes Gaffen, nie wohlig-gemütvoll. Es erscheint ihm so unpassend wie möglich, wenn Gegenstände, die einst der Hauskapelle der Maria Stuart zugehörten, nun wie in einem Antiquitätenladen zusammengestellt sind, er empfindet absolut nichts, als man ihm „das Blut Rizzios“, gewißlich die Hauptattraktion von Holyrood-Palace für den durchschnittlichen Fremdenbesucher, zeigt —, „auch die Vorstellung kann nicht retten, daß es vielleicht das echte ist“.

Alle Dinge haben ihr besonderes, nur an und durch Ort und Stelle ihres Wachstums berechtigtes und erklärliches Leben, aus ihrem Boden gerissen vertrocknen sie, wie die zwischen Papier gelegte Pflanze. Abbotsford, die romantische Musterkarte Walter Scotts, verursacht ihm einen schwülen Druck, er schreitet durch die Zimmer, wie durch die Säle eines Wachsfigurenkabinetts, und atmet auf, als er sich wieder in frischer Luft befindet. Und dabei konnte die Seltsamkeit und Absichtlichkeit dieser forcierten Romantik noch nicht einmal voll auf ihn wirken, weil er zu denen gehört, die über die näheren Umstände und Veranlassungen dieser Kuriositätensammlung Bescheid wissen! Wie wenig Fontanes Lebensgefühl die eigentlich romantische Sphäre auch nur berührt, wird trotz seiner Vorliebe für den Epiker Scott, die ja auch Goethe besaß, bei diesem Besuch Abbotsfords recht sinnfällig, und man denkt unwillkürlich jenes Augenblicks, der ihn viel später unter einem gleichen „schwülen Druck“ aus dem Bayreuther Festspielhaus schon nach dem Vorspiel des Parsifal entweichen ließ. Walter Scotts „Romanze aus Stein und Mörtel“ war so wenig nach seinem Sinn, wie die schwüle Erlösungskunst des großen Theatermeisters.

Nur weil die Liebe zum Geschichtlichen für Fontane eine persönliche Kraftquelle bedeutete, hat sie ihn nach Schottland geführt, er wußte sich Nutzen aus der Historie zu ziehen, ohne von ihren Nachteilen angekränkelt zu werden, sie war ihm Mittel, nicht Selbstzweck, wurde Stufe seiner schriftstellerischen Entwicklung ohne

die Rückkehr zur Gegenwart und ihren Forderungen zu verbauen. Daß er der Gefahr des „historischen Romans" entging, bezeichnet Fontanes Abstand in Rang und Bedeutung von Walter Scott.

Die Wanderung durch Schottlands Vergangenheit zwingt ihn schließlich zur deutschen Heimat, ihrer Geschichte und Gegenwart zurück. Schon in dem Widmungsvorwort von „Jenseit des Tweed" an den Tunnelfreund und Reisegefährten Bernhard von Lepel werden wir auf einen Herrensitz der märkischen Heide geführt: „Entsinnst Du Dich des Silvestertages 1846? Wie gestern stehen die Stunden vor meiner Seele, wo wir durch die winterstille, märkische Heide fuhren und endlich vor dem Gutshaus Deines Vaters hielten. Wie ein verzaubertes Schloß im Märchen lag das alte, graue Steinhaus da, eine hohe Schneemauer um sich her und überragt von den halb dunklen, halb glitzernden Edeltannen des Gartens. Stille draußen und drinnen. Auf unser wiederholtes Klopfen und Klingeln erschien ein alter Diener, verwöhnt und mürrisch wie alle alten Diener sind. Zögernd, mit sauersüßem Gesicht fand er sich endlich in Deine Autorität. Wir öffneten die Fensterläden, schafften Luft und Licht in den halb spukhaft gewordenen Räumen — —" ist das nicht schon eine Stelle aus den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg"? Und dann die Fahrt von London bis Edinburg: „Die Morgensonne lacht freundlich, während wir die schottische Landschaft durchfliegen. Die Felder, die Art der Bestellung, das Seltenerwerden der Hecken, alles weicht ab von dem in England Üblichen und ruft uns (wie vieles andere noch, auf das wir stoßen werden) die Bilder deutscher Heimat mehr und mehr ins Gedächtnis zurück."

Die Flußfahrt von Edinburg bis Stirling nimmt, eine ganz entscheidende Stelle, gleichsam das Programm des „Havellandes", des dritten Teiles der Wanderungen, vorweg: „Solche Fahrten flußauf- oder abwärts haben in den meisten Fällen einen verwandten Charakter und die Bilder bleiben so ziemlich dieselben,

ob die Flußmündung, um die es sich handelt, der Elbe oder der Oder, dem Mersey oder dem Forth angehört. Etwas freilich hat der Forth vor den ebengenannten voraus, die Fülle historisch-romantischer Anknüpfungen nämlich, die mich bestimmen würden, die ganze Fahrt mit einer Rheinfahrt zu vergleichen, wenn wir nicht in unsern heimatlichen Marken einen Fluß hätten, der dem Leser das Charakteristische des Forth nach dieser Seite hin noch deutlicher wiederzugeben vermag, ich meine die Havel. Jedes Land und jede Provinz hat ihre Männer, aber manchem Fleck Erde wollen die Götter besonders wohl, und ihm die Rennbahn näher legend, die Gelegenheit zur Kraftentwicklung ihm beinahe aufzwingend, gönnen sie dem bevorzugten Landesteil eine gesteigerte Bedeutung. Ein solcher Fleck Erde ist das beinah' inselförmige Stück Land, um das die Havel ihr blaues Band zieht. Es ist der gesunde Kern, daraus Preußen erwuchs, jenes Adlerland, das die linke Schwinge in den Rhein und die rechte in den Niemen taucht. Wohl ist es deutungsreich, daß genau inmitten dieser Havelinsel jenes Fehrbellin liegt, auf dessen Feldern die preußische Monarchie gegründet wurde. Und welch historischer Boden diese Insel überhaupt! Entlang an den Ufern des Flusses, der sie bildet, hatten (und haben noch) jene alten Familien ihre Sitze, die, von den Tagen der Quitzows an, mehr auf Charakter als auf Talent hielten und deren Zähigkeit und Selbstgefühl, die doch nur die Typen unseres eigenen Wesens sind, wir uns endlich gewöhnen sollten, mehr mit Respekt als mit Eifersucht anzusehen. Auf dieser Havelinsel und jenem schmalen Streifen Land, der nach außen hin sie umgürtet, liegen die Städte und Schlösser, darin der Stamm der Hohenzollern immer neue Zweige trieb; liegen die Städte, darin drei Reformatoren der Kunst das Licht der Welt erblickten: Winckelmann, Schinkel und Schadow (von denen der zweitgenannte eine Kasernenstadt in eine Stadt der Schönheit umwandelte); liegen die Herrensitze, darin Zieten, Knesebeck und die Humboldts geboren wurden, Zieten, der liebenswürdigste und volkstümlichste aller Preußenhelden, und Knesebeck, der in winter-

licher Einsamkeit den Gedanken ausbrütete, die Macht Napoleons durch die Macht des Raumes zu besiegen."

Ich habe die Stelle im ganzen Umfang hergesetzt, weil sie wirklich ein Präludium von Art und Geist der Wanderungen ist: die unscheinliche, unbekannte Heimatlandschaft wird einer berühmten Fremde als ebenbürtig zur Seite gesetzt, nicht überheblich, nicht eng, im Brustton eines Lokalpatrioten mit schlechtem Gewissen, vielmehr aus der inneren Sicherheit eines stolzen Glückes. Der Märker braucht nur Brandenburgs Land und Leute, braucht nur Tatsachen und Namen mit kernhaften, schlichten Worten aufzurufen und hat die unmittelbare Evidenz auf seiner Seite. Die wärmste Stelle dieses Buches über — Schottland!

Da bedurfte es nur noch des äußeren Anstoßes, um den Plan zu den Wanderungen durch die Mark aufsteigen zu lassen. Das geschieht beim Besuch von Lochleven-Castle. Fontane ist im ersten Vorwort zum ersten Band der Wanderungen ausführlich darauf zu sprechen gekommen, macht auch hier in so überzeugender Weise seinen eigenen Anwalt, wie es nur irgend geschehen kann. „Es war in der schottischen Grafschaft Kinroß, deren schönster Punkt der Leven-See ist. Mitten im See liegt eine Insel und mitten auf der Insel, hinter Eschen und Schwarztannen halb versteckt, erhebt sich ein altes Douglasschloß, das in Lied und Sage vielgenannte Lochleven-Castle. Es sind nur Trümmer noch, die Kapelle liegt als ein Steinhaufen auf dem Schloßhof und statt der alten Einfassungsmauer zieht sich Weidengestrüpp um die Insel her; aber der Rundturm steht noch, in dem Queen Mary gefangen saß, die Pforte ist noch sichtbar, durch die Willy Douglas die Königin in das rettende Boot führte, und das Fenster wird noch gezeigt, über dessen Brüstung hinweg die alte Lady Douglas sich beugte, um mit weit vorgehaltener Fackel dem nachsetzenden Boote den Weg und womöglich die Spur der Flüchtlinge zu zeigen." Die Insel wird umfahren und als das Boot zum Strand zurücklenkt, steigt eine Erinnerung an die Heimat auf, ein unvergessener Tag: „Auch eine Wasserfläche war es; aber nicht Weidengestrüpp faßte das

Ufer ein, sondern ein Park und ein Laubholzwald nahmen den See in ihren Arm. — Ein Schloß stieg auf mit Flügeln und Türmen, mit Hof und Treppe und mit einem Säulengange, der Balustraden und Marmorbilder trug. Dieser Hof und dieser Säulengang, die Zeugen wie vieler Lust, wie vielen Glanzes waren sie gewesen? Hier über diesen Hof hin hatte die Geige Grauns geklungen, wenn sie das Flötenspiel des prinzlichen Freundes begleitete; hier waren Le Gaillard und Le Constant, die ersten Ritter des Bayardordens, auf- und abgeschritten; hier waren, in buntem Spiel, in heiterer Ironie, fingierte Ambassaden aus aller Herren Länder erschienen und von hier aus endlich waren die heiter Spielenden hinausgezogen und hatten sich bewährt im Ernst des Kampfs und auf den Höhen des Lebens. Hinter dem Säulengange glitzerten die gelben Schloßwände in aller Helle des Tags, kein romantischer Farbenton mischte sich ein, aber Schloß und Turm, wohin das Auge fiel, alles trug den breiten historischen Stempel. Von der andern Seite des Sees her grüßte der Obelisk, der die Geschichte des siebenjährigen Krieges im Lapidarstil trägt.

So war das Bild des Rheinsberger Schlosses, das, wie eine Fata Morgana, über den Levensee hinzog, und ehe noch unser Boot auf den Sand des Ufers lief, trat die Frage an mich heran: so schön dies Bild war, das der Levensee mit seiner Insel und seinem Douglasschloß vor dir entrollte, war jener Tag minder schön, als du im Flachboot über den Rheinsberger See fuhrst, die Schöpfungen und die Erinnerungen einer großen Zeit um dich her? Und ich antwortete: nein."

Für Fontanes menschliche Erfahrung wurde der Londoner Aufenthalt, für seine schriftstellerische Entwicklung die schottische Reise von einschneidender Bedeutung. Erst die Fremde lehrt ihn, was er an der Heimat besitzt. Die ersten Anregungen zu den Wanderungen durch die Mark kommen ihm auf Streifereien in Schottland. Und die Anregungen wurden Wunsch, der Wunsch wurde Entschluß.

Unmittelbar nach der Rückkehr von England nimmt Fontane die geplanten „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ auf. Sie halten ihn durch sein ganzes Leben hin fest. Von 1859—98, durch einen Zeitraum von vierzig Jahren, ist er nach längeren und kürzeren Pausen mit immer erneuter Lust an die Arbeit gegangen. Wohl fällt die Hauptsumme in die Zeit vor der epischen Produktion, drei von den fünf Bänden erscheinen vor dem ersten Roman, aber er hat bei den häufigen Neuauflagen sich der langwierigen Mühe des Umformens und Ausscheidens, Erweiterns und Berichtigens stets gern unterzogen, die wenigen Bemerkungen, die gelegentlich in den Briefen einen Überdruß an den Wanderungen bekunden, verschwinden vor den mannigfachen Zeugnissen gegenteiliger Art. Bleibt ihnen doch auch seine Romanwelt tief verpflichtet, deren Anfang und Portal, „Vor dem Sturm“, ohne sie gar nicht denkbar ist. Und als er künstlerisch erstarkt und die nicht immer glücklichen formalen Einflüsse der märkischen Studienbücher überwunden sind, protestiert er wohl gelegentlich, wenn man ihn auf die Wanderungen festlegen will, mit dem Hinweis auf sein dichterisches Schaffen, aber noch 1898, im Todesjahr, bekennt er sich zu den „alten Göttern“, will nach Vollendung der autobiographischen Aufzeichnungen „Von Zwanzig bis Dreißig“ mit einem „Ländchen Friesack und die Bredows“ seine schriftstellerische Laufbahn beschließen. Und wirklich fanden sich im Nachlaß reichliche Vorarbeiten zu diesem Buch: es war seine letzte märkische Liebe, Wanderungen durch die Mark stehen gleicherweise am Ende und Anfang seines reichen Schaffens.

Ordnung und ruhige Stetigkeit ist das vornehmliche Kennzeichen der fontanischen Entwicklung auch im Übergang von den englischen Reisebüchern zu den märkischen Wanderungen. Ohne jegliche Prätention von Forschung, Gelehrsamkeit, historischem Apparat geht die Absicht zunächst nur darauf, den Landsleuten die Heimat kennen zu lehren, zu zeigen, daß es in ihrer nächsten Nähe gar nicht so übel ist, nicht nur im berühmten Schottland „historische Städte, alte Schlösser, schöne

Seen, landschaftliche Eigentümlichkeiten und Schritt für Schritt tüchtige Kerle gäbe".

Aber freilich war die Aufgabe diesmal ungleich schwierigerer Art. Es galt aufzufinden, nicht nur aufzuzeigen, es war mit dem bloßen Nennen nicht mehr getan. Die schottische Vergangenheit, durch Sage und Dichtung bekannt genug, bedurfte kaum der schriftstellerischen Neubelebung. Fontanes englische Reisebücher haben nicht eigentlich Neues gebracht oder ein Altes in verändertem Lichte gezeigt, sie waren dankenswert, aber durchaus entbehrlich, es fehlte nichts Wesentliches, wenn sie nicht geschrieben wären. In den brandenburgischen Wanderungen wird Fontane Beleber und Entdecker zugleich, ist es sein eigentliches Verdienst, die auch im märkischen Sand überall fließenden Quellen historischen Lebens aufgespürt, jedem Fuß breit Erde seine Geschichte abgewonnen, willig auf oft nur karge und leise Stimmen gelauscht zu haben. Über die Langweiligkeit der Kleinforscher, die bei wenigen Ausnahmen herrschende Dünne und Oberflächlichkeit der lokalen Novellistik und Belletristik hinaus strebt er „die Lokalität wie die Prinzessin im Märchen zu erlösen, teils zu der Unbekannten, völlig im Wald Versteckten vorzudringen, teils die vor aller Augen Daliegende aus ihrem Bann, ihrem Zauberschlaf nach Möglichkeit zu befreien". Jeder Märker soll in Zukunft, wenn er einen bestimmten Orts- oder Geschlechtsnamen hört, sofort ein bestimmtes Bild damit verbinden, soll durch Detailschilderung zu besserer Erkenntnis historischer Personen gebracht werden; die Beschreibung des Lokalen, die Verlebendigung des Geschehenen, die Charakterisierung märkischer Landschaft und Natur soll die Liebe für das Ganze erwecken.

Häufig ist diese Absicht vorzüglich geglückt. Die besten der Wanderungskapitel würden zusammengestellt ein Heimatsbuch ergeben, wie es in gleicher Reichhaltigkeit und Originalität keine andere deutsche Provinz besitzt. Das ähnlich Geartete ist durch natürliche Wärme und Lebendigkeit, durch Farbenreichtum, vor allem durch stilistische Ungeschraubtheit übertroffen. Fontane hat das gute Gewissen, die tiefe Ehrlichkeit, den weiten Blick, an dem

es heimatlichen Bestrebungen dieser Art nur zu oft fehlt. Hier wird die Heimat geliebt und gelobt von einem, der die größere und herrlichere Fremde gesehen hat, die Wanderbücher quellen aus dem tiefen, stets gegenwärtigen Gefühl: man kann die große Welt kennen und im Besitz dieser allgemeinen Weltkenntnis doch zu dem Schlusse gelangen: in dem und dem Stück ist es bei uns am besten. Das heißt Fontane dann festen Patriotismus. Und darum geht ihm das übliche Biographen- und Heimatskunstrezept der anstandslosen Verhimmelung, die Liebedienerei mediokrer Geschichtsbücher, wie die lokale Bausch und Bogen-Begeisterung Wildenbruchs gegen den Strich. Er faßt das Einzelne wie schon in Schottland in seiner Besonderheit, ohne vages Idealisieren und ohne Sentimentalität. Konsequenter Realist, Norddeutscher, Protestant, will er keinen stilisierten Heiligenkult, gibt und liebt er Helden mit Fehlern, weil ihm das charakteristisch Menschliche über alles geht, das in irgendeinem Punkte immer bedürftig und unzulänglich bleibt.

So repräsentieren die Wanderungen durch die Mark Brandenburg in der Tat etwas ganz Eigenartiges, das ihnen vor der soliden Trockenheit der wissenschaftlichen Spezialforschung manchen Vorzug gibt, und wenn sie nun trotzdem, trotz dieser Vorzüge, nicht mehr den Rang einnehmen, den man ihnen zu Lebzeiten Fontanes zubilligte, wenn sie heute hinter seinen Romanen ebensoweit, ja noch weiter zurückstehen, als sie diese durch Jahrzehnte in der allgemeinen Schätzung überragten, so ist der Grund dafür in einer allgemeinen geistigen Verwandlung und Bewegung, nicht nur des ästhetischen Niveaus, zu suchen. Das Gefühl für geistige und einheitliche Durchdringung des Stoffes, für Durchbildung und Konzentration auch im Formalen ist in einem steten Wachsen begriffen und zum wichtigen Kriterium auch der außer-künstlerischen, wissenschaftlichen und schriftstellerischen Leistung geworden. Das kam Fontanes Romandichtung zugute, mußte aber freilich auch die Wanderungen in ihrem Wert herabdrücken, die eben nur in bedingtem Sinn als künstlerisch anzusprechen sind und selbst als

bloß schriftstellerische Leistung den gesteigerten Ansprüchen nur zum Teil noch genügen. Die Gefahr, die jedem Realismus droht: sich ans Stoffliche und Einzelne, über den Vordergründen und Oberflächen das Allgemeine und die innere Geschlossenheit zu verlieren — sie war ja auch und vornehmlich die Gefahr Fontanes, des größten und konsequentesten unserer Realisten des Wortes. Das Kleine, Unscheinbare, Alltägliche, Abseitige, das er so sehr liebte — seine Natur wies ihm wie keinem anderen nachdrücklich gerade diese Seite der Welt.

Hieße es nicht an einem typischen Beispiel zielbewußter Selbsterziehung, ernstester Hingebung im Dienst eines künstlerischen Ideals vorübergehen, Dichtwerke in ihrem Wert herabsetzen und mißdeuten, zu denen die Wanderungen nur eben Vorstufe sind, wollte man diese so preisen, wie das langhin geschehen ist? Daß Fontane selbst die Romane über die Wanderbücher gestellt wissen wollte, würde an sich noch wenig bedeuten, entscheidend ist, daß er wirklich über sie hinauskam, daß er die Energien, die hier sich noch verzettelten und zu Teilresultaten führten, ganz allmählich zusammenfassen lernte und in eine stetig geläuterte, entstofflichte und rein-künstlerische Form zu bannen wußte. Das Dankenswerte an den Wanderungen zugegeben, Fontane würde doch eine brandenburgische Spezialität geblieben sein, hätte er nicht anderes, Höheres zu schaffen gewußt. Die Mark wäre auch Nichtmärkern durch ihn erschlossen und vertraut gemacht worden, aber er besäße nie seinen weithin sichtbaren Platz in der Geschichte unserer Dichtung.

Und darum ist es wichtiger zu zeigen, was Werke wie „Irrungen, Wirrungen“ und „Effi Briest“ von den Wanderungen trennt, als Gemeinsamkeiten hervorzuheben. Dann erst werden diese Schöpfungen in einem viel klareren Licht erscheinen als bisher, wo man immer noch, bei aller Wertschätzung, viel zu viel Wanderungshaftes, Stoffliches, Kleinliches, Breites in sie hinein- und den Geist souveräner Beherrschung übersah, der hier am Werk ist, nur weil Fontane gelegentlich sich in die behagliche Lässigkeit und Weitschweifigkeit der Wanderungen zurückzuverlieren liebte.

Ist doch diese Liebe weniger Stolz auf eine erprobte Leistung, weniger schriftstellerischer Natur, als vielmehr ein Gefühl des Dankes und der Verpflichtung gegen Land, Menschen, Atmosphäre, Kultur, daraus seine Kunst wie aus einem nie versiegenden Quell sich speiste, während er die Kräfte zu ihrer dichterischen Verarbeitung niemandem zu danken hatte, in sich vorfand und in weiser Umsicht stetig zu stärken wußte.

Schon in den Wanderungen ist das Ziel künstlerische Konzentration, aber Absicht und Resultat fallen noch auseinander, die Schwierigkeit der Aufgabe, beim steten Eingehen aufs Einzelne und Kleinste doch ein Rundes und Geschlossenes zu geben, übersteigt Fontanes damaliges Können, seine noch unerprobte Kraft. Und überdies verschiebt sich schon bei der Arbeit am ersten Band der leitende Gesichtspunkt. Er hat beim Beginn der Arbeit nicht entfernt die Weitschichtigkeit des Stoffes übersehen, und mit den neuen Quellen kamen neue Gesichtspunkte, eine neue Verführung zum Uneinheitlichen. Der ursprünglich geplante und zuerst festgehaltene gemütliche Touristenton, der graziöse Plauderstil muß zeitweilig einer rein-sachlichen Stoffsammlung das Feld räumen, und andre Kapitel scheinen nun doch den Anspruch auf Forschung, Gelehrsamkeit, historischen Apparat zu erheben. Und da er nicht nur Vorhandenes und wenig Bekanntes popularisieren wollte, traten nach und nach zu den unzähligen öffentlichen und privaten Archiven, Selbstbiographien, Lexiken, Urkundensammlungen, Kirchenbüchern, Chroniken, Registern, aus denen sich die Wanderungen speisten, viele hundert Dinge — Briefe, Dokumente, Stammbäume, Bilder, Waffen, Inschriften, Baulichkeiten, Sagen, Volkslieder, Anekdoten, Kuriosa — die er auffand, die vordem für die Welt nicht da waren. „Wenn ich einst mit diesen Arbeiten zu Ende sein werde, so wird dies frisch Ausgegrabene einen nicht verächtlichen Schatz bilden." Aber diese Entdeckerfreude hatte ihre bedenkliche Kehrseite, in solchen Fällen mußte dann nur zu oft das bloße Inventar die Verarbeitung, die Zusammenstellung die Darstellung ersetzen. Er breche „wie ein Frachtwagen in den Tempel des Ruhmes ein",

äußert Fontane ein andermal humorvoll zu Storm über die Wanderungen; er wußte also auch um ihr sterbliches Teil und war zufrieden, wenn das Erreichte wenigstens teilweise dem Plan entsprach. Und wie hätte die Einheit einer Arbeit von zweieinhalbtausend Seiten, über weite Zeiträume zerstreut, teils persönlich gefärbte Plaudereien, teils objektive Geschichtschreibung, aus Zeitungsfeuilletons und Zeitschriftenaufsätzen zusammengestellt, oft nur zusammengestoppelt, immer wieder überarbeitet und vermehrt —, wie hätte sie anderer als stofflicher Art sein können!

Man kann nun das Stoffliche um seiner selbst willen lieben, und jeder Märker hat das Recht, Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg in diesem Sinne zu begrüßen. Aber unsre Betrachtung, die um der aufbauenden, positiven Tendenzen in Fontanes Persönlichkeit und Werk willen unternommen ist, würde in den peripherischen Bezirken seiner Schaffenskugel mit stofflich vollständigen Darlegungen nur auf die Gefahr hin weilen können, ihre Grundlinien zu verwischen oder zumindest abzuschwächen. Die Wanderungen bedeuten nur für die Heimatskunde der Provinz Brandenburg etwas Außerordentliches, für die deutsche Literatur nicht eben viel und sind selbst für die Sonderbetrachtung des fontanischen Schaffens nur Etappe eines Weges, die erst vom Ziel aus ihr rechtes Licht empfängt, begriffen und beurteilt werden kann.

Die „Wanderungen", wie sie heute vorliegen, umfassen vier Bände: „Die Grafschaft Ruppin" (1861); „Das Oderland. Barnim-Lebus" (1863); „Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg" (1872); „Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow" (1881). Dazu tritt „Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg" (1889), ein Supplementband, dem Fontane einen Sondercharakter gewahrt wissen wollte: es sei wohl eine Fortsetzung der „Wanderungen", aber doch auch etwas anderes, das seinen eigenen Weg gehen möchte. „In den ‚Wanderungen' wird wirklich gewandert, und wie häufig ich das Ränzel abtun

und den Wanderstab aus der Hand legen mag, um die Geschichte von Ort und Person erst zu hören und dann weiter zu erzählen, immer bin ich unterwegs, immer in Bewegung und am liebsten ohne vorgeschriebene Marschroute, ganz nach Lust und Laune. Das alles liegt hier anders, und wenn ich meine ‚Wanderungen' vielleicht als Plaudereien oder Feuilletons bezeichnen darf, so sind diese ‚Fünf Schlösser' ebensoviele historische Spezialarbeiten, Essays, bei deren Niederschreibung ich um reicherer Stoffeinheimsung und noch häufiger um besseren Kolorits willen eine bestimmte Fahrt oder Reise machte, nicht eine Wanderung." Was Fontane hier vorbringt, kann nur für die „Wanderungen" gelten, wie sie geplant waren, nicht wie sie nun wirklich vorliegen. Auch in den „Wanderungen" wird durchaus nicht immer gewandert, vielmehr recht häufig eine bestimmte Fahrt nach einem bestimmten Ziel unternommen, gibt es genug historischer Spezialarbeiten und Essays, die mit Plaudereien und Feuilletons nichts zu tun haben. Die „Fünf Schlösser" sind fünf Wanderungskapitel, die um ihres äußeren Umfanges willen nicht gut den vorhandenen vier Bänden eingefügt werden konnten. Daß „Hoppenrade" ursprünglich als Wanderungskapitel geplant war, ist auch brieflich belegt (Zweite Sammlung, 20. April 1875), bei dem Liebenbergaufsatz dasselbe zumindest wahrscheinlich (ebenda, 9. Juni 1880). Wichtiger als diese äußeren Zeugnisse ist die Gleichheit des schriftstellerischen Charakters der Schlösseraufsätze mit den historisch gerichteten Kapiteln der „Wanderungen". Was von diesen gilt, gilt auch von jenen.

Inhalt und Art der vier Hauptbände hat sich durch die Neuauflagen hin, die Fontane noch erlebte, merklich verschoben. Die Absicht, die einzelnen Landesteile gesondert für sich zu beschreiben, bestand ursprünglich nicht. Zuerst waren ganz allgemein „Märkische Bilder" mit dem Untertitel „Zwischen Oder und Elbe" geplant. Als dann die Einteilung in getrennte Landschaften sich durchsetzt, werden aus dem ersten in die folgenden Bände Kapitel übernommen und findet umgekehrt manches aus den späteren bei Neuauflage der früheren hier seine Stelle, je nachdem es die neue

Ordnung erheischt. Die lokale Begrenzung wird bei der Redaktion der späteren Auflagen nur durchbrochen, wenn wichtige Gründe inhaltlicher Art, etwa die einheitliche Durchführung eines biographischen Abrisses oder eines allgemeinen kulturhistorischen Themas die Preisgabe des geographischen Gesichtspunktes wünschenswert erscheinen lassen. Einige der frühesten und frischesten Aufsätze aus dem Jahre 1859 stehen beispielsweise jetzt am Anfang des Schlußbandes von 1881. Die Produkte weit getrennter Zeiten, sehr verschieden in Ton und Gehalt, werden bunt durcheinander gemengt, und es ist fraglich, ob Fontane mit dieser Anordnung nach Landschaften nicht zu Unrecht die ursprüngliche Folge der Entstehung zerstörte, die Einheit des Ganzen wäre dann besser gewahrt, über das nur Stoffliche hinaus in Wesen und Wechsel der schriftstellerischen Behandlung verankert geblieben.

Als erste Einführung in die „Wanderungen“ mag der Rechenschaftsbericht, die Allgemeinbetrachtung über Mark, Märker und das Reisen in die Mark gelten, die das Vorwort zur zweiten Auflage des ersten und das Schlußwort des vierten Bandes gibt, auch etwa die Studie über „Die Märker und das Berlinertum“ (jetzt Band 9 der zweiten Abteilung der Gesamtausgabe). Wem dann um einen reinen und geschlossenen Eindruck vom Wanderungsschriftsteller Fontane zu tun ist, der greift am besten zur ersten Auflage des ersten Bandes oder, ist dies nicht möglich, zum vierten in der heutigen Gestalt, dessen erste Kapitel und auch noch das zeitlich fünfzehn Jahre später liegende dritte, „Die wendische Spree“, am unmittelbarsten die Frische und Farbigkeit und den gemütlichen Ton vermitteln, in dem das Ganze geplant war und auf den Fontane später leider nur selten zurückgriff. Besonders das Märkisch-Landschaftliche ist hier mit einer Intensität geschaut, an die nur die Freienwaldekapitel des „Oderlandes“ von fern heranreichen.

Wer mit dem ersten Band in der letzten Fassung beginnt, hat zwar gleich im zweiten, dem Karweabschnitt, ein gutes Beispiel des frühen Wanderungsstils, kommt dann aber bald in die Steppen des nur referierten Lokalkrams. Wie viel hat sich da von der

ersten zur Schlußredaktion geändert! Der zweite Teil sei sachlicher, historischer als der erste, weniger unbefangen und gefällig —, dies Urteil Fontanes gilt nicht mehr für die späteren Auflagen der „Grafschaft Ruppin“, wo nun auch das Persönliche und Idyllische verdrängt worden ist.

Freilich bleibt das „Oderland“ ungleich bedeutender. Dieser zweite Band ist wohl der unausgeglichenste, absolute Nieten neben ersten Treffern, aber über das Marwitz- und Küstrinkapitel ist Fontanes historische Darstellungsweise, wenn man sie an ihrem Eigenwert abmißt, nie hinausgediehen. Der dritte dürfte dann als Normalband anzusprechen sein. Das „Havelland“ enthält kaum etwas so gänzlich Ausgefallenes wie „Schloß Kossenblatt“ und „Steinhöfel“, aber auch nichts von der Höhe der „Kattetragödie“, es ist guter Durchschnitt. Landschaft und Genre treten wieder ins rechte Gleichgewicht zum Geschichtlichen, und bei weniger umfangreich bemessenen Kapiteln wird im steten Wechsel des Buntgereihten die Summe noch am ehesten ein Ganzes vortäuschen können. Im „Spreeland“ setzen sich die verschiedenen Richtungen wieder stärker voneinander ab und die Ungleichmäßigkeit wird besonders stark und störend fühlbar.

Es ist durchaus als eine falsche Tendenz zu betrachten, daß Fontane bei der Arbeit am zweiten Band einer absoluten Objektivität zustrebte, zumal sein Begriff des Historischen in den „Wanderungen“ mehr die Nuance des einmal Vorgefallenen als des lebendig Fortwirkenden hat. Forcieren gegen die Natur der eignen Veranlagung — das konnte auf die Dauer seine Sache nicht sein, und so suchte er später zwischen beiden Forderungen zu vermitteln. Eine ähnliche Kurve weist der Romanstil auf.

Fontane wollte im „Oderland“ eine Erzählungsweise annehmen, die vom Erzähler möglichst abstrahiert, die kleinen Reiseabenteuer sollten so gut wie ganz verschwinden, denn das häufige Inszenesetzen der Person des Schriftstellers schien ihm, so unanmaßlich es

geschieht, doch nicht angebracht, er glaubte zu Unrecht, daß es verstimme, und nahm damit dem Stil seinen besonderen Zauber, das Fontanische. Später sprach er sich, durch das eigne künstlerische Schaffen belehrt und berichtigt, bei Gelegenheit der Spielhagenschen Romantheorie in gegenteiligem Sinne aus. Aber schon in den „Wanderungen" ist die Praxis bald wieder anders gerichtet, und die persönlich gefärbten Abschnitte, wo das Geschichtliche an der Gegenwart belebt und durch das Medium persönlicher Anteilnahme und Auffassung durchgeleitet wird, geraten stets am besten. Fontanes historische Kapitel bleiben schwach, wenn er nur den Stoff gibt und geben kann, ausgenommen jene häufigen Fälle, wo er, wie Freytag in seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" alte Quellen um ihrer Farbigkeit und Anschaulichkeit, ihres unmittelbaren Wirklichkeitshauches und der historischen Patina willen direkt reproduziert. Aber erst wenn er auf ein menschlich Interessantes, Schicksal oder Charakter, trifft, kommt es über die gutgesichtete Stoffsammlung, den schematischen Überblick, die abhängige Quellenreproduktion zu wirklich schriftstellerischem Leben. Und das lag in der Natur der Sache. Die Personen, von denen zu sprechen war, die dingliche und landschaftliche Kleinwelt, die es zu beschreiben galt, hatten nur in den selteneren Fällen eine wirkliche Bedeutung, die Liebe mußte das meiste tun, die Art, wie sie gesehen wurden, das Was ersetzen. Ist nun die Stunde günstig, so vermag Fontane die wirkliche Essenz des Unscheinbaren herauszudestillieren, die verborgene Feinheit zu geben, wo bisher nur dickste Prosa gesehen wurde. Aber manchmal war der Stoff gar zu dürftig und auch Fontane gerade nicht bei Laune. Dann verfällt er aus der liebevollen in die pedantische Umständlichkeit, verliert den Überblick, vereitelt seine Gewissenhaftigkeit die Absicht, an sich Uninteressantes auf eine künstlerische Höhe zu heben oder wenigstens lesensmöglich zu machen. Oft wird ein mühevolles schriftstellerisches Aufgebot an Gegenstände verschwendet, für die kaum ein Mensch sich interessieren konnte und wollte, eine nutzlose Anstrengung, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre.

Gutes steht neben Mißratenem, die Bemühungen um die heimatliche Landschaft sind von sehr verschiedenem Erfolg. Und diese Ungleichmäßigkeit der Resultate zeigt am besten, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, welche unabsehbaren Stoffmassen sich auftürmten, durch die Fontane sich hindurcharbeiten mußte. „Auch die schlechtesten und verachtetsten Bücher sind für Arbeiten, wie ich sie vorhabe, immer noch von Wert; man muß es nur verstehn, Spreu und Weizen zu sondern, aber das ist eine Kunst, die wenige üben, da sie mühselig ist. Auch gibt es herzlich wenig Menschen, die selbständig denken und fühlen und einen Edelstein als solchen erkennen, wenn er auch in einem Kuhfladen liegt. Die meisten räsonnieren so: es ist von Goethe, folglich gut; es ist von Burgemeister Karl Hoppe in Rheinsberg, folglich schlecht. Hoppe mag sehr dumm gewesen sein, das schließt immer noch nicht aus, daß man von ihm lernen oder eine überlieferte Geschichte von ihm dankbar empfangen kann." Fontane war nun der Mann, dort zu finden, wo andere leer ausgegangen wären. Manch unmittelbare Verarbeitung eines frischen Ausflugseindruckes zeugt davon. Aber häufig hat er eben auch Wanderungen geschrieben, wenn er ohne Ausbeute nach Hause kam, häufig gar zu reichlich und ungeniert einen wertlosen Stoff ausgebreitet und mit „Anmerkungen" operiert, freudlos und ohne innere Nötigung gearbeitet, des leidigen Broterwerbs halber, hat Vergessenes mit Unrecht zu einem Scheinleben erweckt.

Eines kam, wie sehr die spröde Materie einer vollständigen Durchdringung widerstand, seiner besonderen Begabung entgegen: es gab wirklich, wenn auch nicht „auf Schritt und Tritt, tüchtige Kerle", und dieses menschlich Wertvolle zu heben ist seine Freude und fast immer von prächtigem Gelingen gekrönt. Stets ziehen diese Charakteristiken die äußerlich bestimmenden Momente in Betracht, suchen die Menschen aus ihrer Zeit, ihrem Land, ihrer Umgebung zu verstehen, aber es handelt sich doch um keine lediglich positivistische Erklärungsweise, wie man gewollt und gerühmt hat, daneben läuft schon ein deutliches Bestreben, die geschilderten Ge-

stalten auf einen psychischen Generalnenner zu bringen, und immer urteilt Fontane auf Grund eigener Überzeugung, auch gegen die gültige historische Meinung, meist wird eine unverhohlene Sym- oder Antipathie ausgesprochen.

Es ist reizvoll, im Oderland diesen Wertungen Fontanes nachzugehen. Die vergleichende Charakterstudie Barfus-Schöning mit ihrem sorgsamen Abwägen von Für und Wider läßt kaum entscheiden, wem seine Zuneigung gehört, wahrscheinlich beiden. Beim Markgrafen Hans von Küstrin kommt er nach sorgsamen Spezialstudien über eine von Einzelzügen zum Lebenskern vordringende Charakteristik im Gegensatz zu anderen Chronisten zu einer bei aller Hochachtung offen ausgesprochenen Antipathie. Marwitz gehört dann seine volle Liebe und Bewunderung, ohne daß die Schwächen retouchiert würden, vielmehr gibt er, um die Gestalt recht herauszumodellieren, die verschiedensten Ansichten von wechselnden Standpunkten und führt weit ab in allgemeine und aktuelle Fragen, wie denn auch sonst in den „Wanderungen" weitschauende Parallelen zur Gegenwart mit leis pädagogischer Färbung sich finden.

Sein menschliches Interesse reicht von früheren Jahrhunderten bis in die jüngste Vergangenheit und Gegenwart hinein. Wie in den englischen Wanderbüchern wird manches Kapitel unter einem bloßen Vorwand eingeschmuggelt, „Saalow" im Spreeland einfach „Ein Kapitel vom alten Schadow", nur weil dessen Vater eine Zeitlang als Dorfschneider dort ansässig war. Und gelegentlich läßt Fontane seinem subjektiven Belieben gar zu freien Lauf, sprengt selbst den doch gewiß auf das Weiteste berechneten Rahmen der „Wanderungen".

Der Aufsatz über Mathilde von Rohr, eine alte Stiftsdame und Freundin seiner Familie, eines der spätesten Kapitel und erst in der achten Auflage der Grafschaft Ruppin nach Fontanes Tod erschienen, ist allzu intim und privat geraten, als habe es sich aus den biographischen Aufzeichnungen „Von Zwanzig bis Dreißig" hierher verirrt.

Andres aktueller Art, wie die Gentz-Aufsätze der Grafschaft Ruppin, zeigt dagegen wieder jene Beherrschung des stofflich Gegebenen, jene Objektivität, die stets erstrebt, aber nicht immer möglich war und erreicht wurde. Er sucht in Fällen wie diesem, wo es sich um die Schilderung Lebender und kürzlich Verstorbener handelt, stets Leute aufzutreiben, die über die Betreffenden genau orientiert sind. Immer will er sich in Besitz knapper, kennzeichnender Geschichten setzen, sein „wohlassortiertes Schnurrenlager" noch reicher und vollständiger gestalten. Aber seine Verwertung des Gehörten beweist ein vorbildliches Taktgefühl und versagt sich die naturalistische Ungeniertheit der jüngeren Generation, ohne daß er es den Betroffenen stets zu Dank gemacht hätte. In den Briefen an Alexander Gentz und Mathilde von Rohr vom 19. Januar und 26. März 1874 ist über dies Verhältnis des Wanderungsschriftstellers zum Vorgefundenen gehandelt und gleichzeitig die Lächerlichkeit jener falschen Familienpietät ad absurdum geführt, die in einigen Fällen ihre Stimme gegen Fontanes Stoffbehandlung laut werden ließ.

Ähnlicher Widerspruch gegen die „Wanderungen" hatte schon nach Erscheinen des ersten Bandes eingesetzt und sich dagegen gerichtet, daß die angestrebte künstlerische Behandlung auch das Historische zu umfassen trachtete. Fontane war der Meinung gewesen, daß es nicht auf Namen und Daten ankomme, daß ein Anekdotenbuch mehr fortzeugendes Leben enthalten könne als ein Generalstabswerk. Nun mußte er beklagen, daß mit den Männern der Wissenschaft kein Kompromiß, keine Anerkennung gegenseitiger Rechte möglich schien. „Während unsereins jeden Moment bereit ist, Gerechtigkeit zu üben und der Forschung (die doch mitunter trocken und ledern genug ist und in ihren Resultaten ebenfalls jeden Tag widerlegt werden kann) allen möglichen Respekt zu bezeugen, kann sich der alte Zopfprofessor nicht zu der Vorstellung erheben, daß die freie, künstlerische Behandlung eines Stoffes um des Künstlerischen willen ein Recht der Existenz hat, auch wenn die strikte historische Wahrheit dabei in die Brüche geht ... Man kann es

diesen Herren nie recht machen, weil sie den Schmuck, den die Kunst gibt, selbst da, wo die Wahrheit nicht durch diesen Schmuck leidet, immer beargwohnen und als bloßes Larifari unterschätzen." Fontane hat zu schwarz gesehen. Mit der Zeit kam der Kompromiß, freilich erst, als er dieses Zuspruchs nicht mehr bedurfte und sich der Wanderungsschriftsteller, dem die Würde eines philosophischen Ehrendoktors zuteil wurde, längst in den Romandichter gewandelt hatte.

Zu den persönlich Gereizten und wissenschaftlich Besorgten gesellten sich die Gegner der ethischen Tendenz. Dieser Widerspruch aus politischem Lager war noch unberechtigter, ja stellte die Wahrheit auf den Kopf und las sich aus den „Wanderungen" das gerade Gegenteil von Fontanes Meinung heraus. Nach Erscheinen des ersten Bandes muß er hören, das Buch sei im Auftrage der Kreuzzeitungspartei geschrieben, nach dem zweiten wird er wegen des Marwitzkapitels als Söldner angesehen, der servile Verbeugungen vor dem Adel macht.

Auch hier wendete sich später das Blatt. Am Lebensende ist Fontane sogar als liberal verschrieen, als Überläufer ins feindliche Lager, trotzdem sich nichts Wesentliches geändert hatte. Seine Vorliebe für die alteingesessene Edelbevölkerung der Mark war die gleiche geblieben, wenn sie auch nicht mehr so oft und offen sich äußerte. Andererseits verschloß er sich schon in der Zeit der angeblichen Servilität nicht ihren offenkundigen Schwächen. Es glückt ihm in den Wanderungen stets, einen gewissen Mittelkurs zwischen Freisinn und Verbindlichkeit, Anerkennung des persönlichen und gesellschaftlichen und Anzweifelung des politischen Menschen im märkischen Landadel einzuhalten, weil diese Mischempfindung in ihm selbst lebendig ist: „Die Kerle sind unausstehlich und reizend zugleich." Trotz ihrer enormen Fehler sind und bleiben märkische Junker seine „stille Liebe", und er verhilft, aller Enge, Kleinheit, Borniertheit zum Trotz, diesem Gefühl zu seinem richtigen Ausdruck, begünstigt durch sein spezifisches Lebensgefühl, das immer auch die Kehrseite der Medaille zu sehen und zu weisen, immer

zum Positiven das Negative, zum Licht den Schatten zu fügen verlangte, ohne je in Relativitäten zu verfallen.

Er hat nicht den kümmerlichen Ehrgeiz, einen höheren Stand klein machen zu wollen, hat den Mut, Marwitz erklärlich und entschuldbar zu finden. „Marwitz ist tot, und vor dem toten Löwen in Respekt den Hut zu ziehn, während die Mäuse an ihm herumknabbern, ist sicherlich nicht bedientenhaft." Immer übt er Gerechtigkeit, wägt ab, sine ira et studio, und sein Gesamturteil geht schließlich dahin: „Die märkischen Edelleute sind sehr gute Menschen, aber sie haben den allgemein märkischen Zug des Argwohns, der Nüchternheit und des Nichtbegreifenkönnens eines reinen, über den äußerlichsten Gewinn und Vorteil hinausgehenden Wollens."

Ehrliche Tüchtigkeit aber Nüchternheit, praktisch gerichtete Tätigkeit, aber wenig Idealität, wenig Schönheitssinn. Damit ist zugleich der Stoffkreis der „Wanderungen" als Ganzes umschrieben, in und an dem Fontane seinen in der Fremde erstarkten Wirklichkeitssinn erprobt. Das Urteil über den Adel kann zugleich als Urteil über die ganze Mark und ihre Bevölkerung gelten.

Die meisten brandenburgischen Nester haben bei allem Jammerbaren doch einen gewissen Charme, das weiß er besser als irgendeiner, trotzdem er oft genug den niedrigen Stand der Provinz und Bevölkerung empfindet. Die schlesischen Gebirgsdörfer seiner Sommeraufenthalte scheinen ihm wahre Paradiese dagegen. Eine fruchtbare Kritik bleibt in den „Wanderungen" immer latent fühlbar, erstreckt sich gleicherweise aufs Historische, Menschliche und Landschaftliche, sie schafft, im Verein mit der ebenso fruchtbaren Liebe und Hingabe an den Gegenstand Sachlichkeit und Weite. Seiner Tochter, die eine Rheinreise macht, schreibt er: „Bei den Namen unsrer Vergnügungsorte: Eierhäuschen, Hankels Ablage, Kaput — fühlt man ordentlich, wie das Vergnügen entzweigeht. Und nun daneben: Rolandseck, Drachenfels, Lorelei!" Und doch, was ist aus Hankels Ablage in „Irrungen, Wirrungen" geworden, und wie hat er sich in anderen Stunden über „große Natur" lustig gemacht und die Mark herausgestrichen! „Was das Poetische angeht,

so bedeutet die Mark das denkbar Niedrigste; nur der Eiherrje-Sachse kann noch konkurrieren." Und doch wuchs aus dieser poetisch niedrigstehenden Mark sein ganzes dichterische Oeuvre, er wußte darum, war dankbar dafür, stolz darauf. „Ehrlich ist der Märker, aber schrecklich. Und daß gerade ich ihn habe verherrlichen müssen!" ruft er in gelinder Verzweiflung. Wir wissen schon, daß hier kein Widerspruch vorliegt, wissen um die höhere Einheit der geistigen Persönlichkeit, die diese verschiedenen Äußerungen mühelos umgreift.

Als der vierte Band der „Wanderungen" heraus ist, bekennt Fontane rückblickend: „Ich habe sagen wollen und habe wirklich gesagt: ‚Kinder, so schlimm, wie ihr es macht, ist es nicht', und dazu war ich berechtigt; aber es ist Torheit, aus diesen Büchern herauslesen zu wollen, ich hätte eine Schwärmerei für Mark und Märker. So dumm war ich nicht." Aber er hegte auch die Hoffnung, diese Bücher mit ihrer Vorführung von Pflichttrampeln und Dienstknüppeln würden, all ihrer Ruppigkeit und Unausstehlichkeit unbeschadet, ein bescheiden Teil dazu mithelfen, daß man einsehen lerne, „wie diese letzte Nummer Deutschlands berufen war, seine erste zu werden".

Zweiter Teil

Die epischen Frühwerke

1. Vor dem Sturm

Als die Berliner Universität Fontane an seinem 75. Geburtstag zum Ehrendoktor ernannte, antwortete der Dichter dem Dekan der philosophischen Fakultät, der das Diplom überreichte: mit seinen vielgepriesenen „Märkischen Wanderungen" sei eigentlich nicht viel los; er selbst erblicke sein eigentliches Lebenswerk nun doch in der Romanschreiberei.

Der voll innerer Gewißheit und Berechtigung so sprach, hatte damals auch als Dichter seine Gipfelhöhe bereits überschritten. Lang und mühevoll war der Weg gewesen, auf dem Fontane der Vollendung zureifte. Ganz allmählich war aus dem Wanderer durch die Mark Brandenburg, der seine zwanglosen Schilderungen schrieb — stilistisch gewandt, doch gern verweilend, in einer lässig behaglichen Breite —, der Darsteller des zeitgenössischen Gesellschaftslebens geworden, der über eine Sprache verfügte, die nur noch scheinbar das breit Ausladende und Plauderhafte der Wanderbücher festhielt, vielmehr in bewußter Ökonomie, oft in schlagender Kürze, Kern und Wesen der Dinge traf.

Drei Jahrzehnte trennen diese Altersstufe der epischen Meisterschaft von den frühesten Anfängen seines ersten Romans, zwei Jahrzehnte trennen dessen Vollendung von den ersten Wanderungen in die Mark. Und es ist nichts Befremdliches in der Tatsache dieser langgesponnenen Zeiträume: sie entsprechen dem Wesen des epischen Dichters und der Struktur seiner künstlerischen Tätigkeit, stehen zumindest mit ihr nicht in Widerspruch.

Ein lyrisches Gebilde, das Produkt einer Stimmung, einer momentanen seelischen Haltung, pflegt in seiner Formung an einen

engen Zeitraum gebunden zu sein. Auch dem Drama, insofern es den Kampf in Menschen verfangener feindlicher Kräfte zum Austrag bringt, ist eine geschlossen-fortschreitende Gestaltung am günstigsten. Nur der epische Dichter kann die Arbeit an seinem Werk jahrelang ruhen oder durch weiteste Zeiträume hin sich stetig von ihr fesseln lassen, ohne daß die formale und psychische Einheitlichkeit darunter merklichen Schaden litte. Er gibt nicht seine Stimmung, sondern sein Bild der Außenwelt. In ihm befehden sich keine feindlichen Kräfte, denn in seiner Weltfrömmigkeit wird er ein bescheidener Teil des Alls, geht in schlichter Weltschau in ihm auf. Seine Sorge ist nur, recht genau zu sehen, und was er gesehen im Werk mit den Mitteln der Sprache recht sichtbar dem geistigen Auge zu entwickeln. Daß es trotzdem nur sein einmaliges, individuell beschränktes Weltbild ist, das er gestaltet, kümmert ihn nicht, denn er weiß um keine andere Welt als die seine, und die Argumente des Verstandes werden wesenlos vor seinem sinnlichen Menschentum, seinem klarschauenden Künstlerblick.

Fontanes Auge hatte Jahrzehnte auf der bunten Welt geruht, Menschen und Dinge unbegehrlich und leidenschaftslos betrachtet, als er endlich daran ging, seinen ersten Roman niederzuschreiben, der eine Fülle anschaulichen Lebens freimachte, das in ihm aufgespeichert lag und nun bloß zutage trat.

Im Winter 1863—64 waren die ersten Kapitel entstanden. Anfang Juni 1866 entwickelt Fontane Wilhelm Hertz, dem Verleger und langjährigen Begleiter auf den märkischen Wanderungen, den Plan des Werkes. Hertz macht Einwände, äußert Bedenken über Anlage und Wirkung. Doch Fontane erwidert: „Alle diese Punkte sind wichtig, und ihr Hervorheben enthält einen begründeten Hinweis auf vorhandene Schwächen. Ob ich es, da das Ganze fertig in mir lebt, hier und da noch ändern kann, ist freilich eine andere Frage.“ (17. Juni 66.) Und am 11. August heißt es in einem gleichen Brief an Hertz: „Sie dürfen nicht glauben, daß

mein Feuer für den Roman niedergebrannt ist. Im Gegenteil. Aber eben weil ich so sehr daran hänge, weil ich diese Arbeit als ein eigentliches Stück Leben von mir ansehe, so duldet sie kein geteiltes Herz. An ein der Sache fremd Werden ist gar nicht zu denken. Es ist nun zehn Jahre, daß ich mich mit dem Stoff trage, und wenn ich nach abermals zehn Jahren (was Gott verhüten wolle) erst an die Fortsetzung der Arbeit herantreten könnte, so würde das weder meinen Eifer erlahmt noch die Ausführung alteriert haben. Das Feuer flackert nie hoch auf, aber es brennt still weiter: Vertagungen, Unterbrechungen ändern nichts."

Die gefürchtete Unterbrechung trat aber doch ein, nahezu zehn Jahre ruhte der Roman. Die redaktionelle Tätigkeit für die „Neue Preußische Kreuz-Zeitung", die Theaterberichte über das Königliche Schauspielhaus, die er 1870 für die „Vossische Zeitung" übernahm, vor allem die drei umfangreichen Werke über die Kriege von 1864, 66 und 70—71 ließen jene ungeteilte Herzensstimmung nicht aufkommen, die Fontane als Voraussetzung für ein ersprießliches Gedeihen seines Romanwerkes empfand. So kam der Sommer des Jahres 1875 heran. Das letzte und umfangreichste der Kriegsbücher nahte dem Abschluß. Ruhigere Tage, eine Zeit der Selbstbesinnung und Einkehr zog herauf. Da gedenkt Fontane nach neunjähriger Pause wieder des Romans. Doch bei geringem Verdienst stets gezwungen, die finanzielle Seite seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu erwägen, macht er die Fortführung zunächst noch von der Erlaubnis eines Vordrucks abhängig. Er schreibt an Hertz (14. Juli 75): „In einer mit Stadtgerichtsrat Lessing — dem Eigentümer der „Vossischen Zeitung", deren Theaterkritiker Fontane war — geführten Korrespondenz hat dieser sich schließlich bereit erklärt, den alten Hammel: meinen Roman, der nicht leben und nicht sterben kann, etwa im ersten Halbjahr 1877 in seiner ‚Vossin' zum Abdruck zu bringen. Den Vorabdruck überhaupt haben Sie mir gestattet. Wohl aber ist es denkbar, daß Ihnen die ‚Vossin' nicht gerade angenehm ist. Ich bitte Sie herzlich, selbst wenn dies der Fall sein sollte, ein Auge zudrücken zu wollen. Sie wissen

so gut wie ich, daß es nur vier, fünf Blätter in Deutschland gibt, die Romane bringen, und daß der arme Schriftsteller also heilsfroh sein muß, überhaupt ein Unterkommen gefunden zu haben. Sagen Sie ‚nein‘, so bricht die ganze Geschichte zusammen, und ich muß meinen ‚Vitzliputzli‘, wie Sie ihn, glaub' ich, nannten, als Fragment der Nachwelt überliefern."

Hertz willigt ein, aber die Verhandlungen mit der „Vossischen Zeitung" zerschlagen sich. Wieder vergeht ein Jahr. Doch nun setzt sich Fontanes Produktionsdrang endgültig durch. Der nachhaltigste Schritt seines Lebens, die Aufgabe der Akademiestellung, bezeichnet zugleich sein inneres Freiwerden, das Hintansetzen aller familiären Nöte zugunsten einer freien Selbstbestimmung zu dichterischer Tätigkeit. Ein neues Abkommen sichert den Vordruck im „Daheim", und in knapp zwei Jahren wird das umfangreiche Werk in unablässiger Arbeit zu Ende gefördert. „Der Roman ist in dieser für mich trostlosen Zeit mein einziges Glück, meine einzige Erholung. In der Beschäftigung mit ihm vergesse ich, was mich drückt. Aber wenn er überhaupt noch zur Welt kommt, so werde ich, im Rückblick auf die Zeit, in der er entstand, sagen dürfen: ein Schmerzenskind. Er trägt aber keine Züge davon. Er ist an vielen Stellen heiter und nirgends von der Misere angekränkelt. Ich empfinde im Arbeiten daran, daß ich nur Schriftsteller bin und nur in diesem schönen Beruf mein Glück finden konnte." (1. November 76.)

Am 21. März des nächsten Jahres kann Fontane berichten, daß die erste Hälfte fertig, am 21. Dezember, daß der Roman bis zu den Schlußkapiteln vorgerückt ist. Im April 1878 ist er beendet.

„Vor dem Sturm" hebt sich merklich von allen späteren Romanen Fontanes ab. Das bedingt einmal der Erstlingscharakter des Werkes. Denn vorgeschrittenes Alter bedeutet keinen Vorteil gegenüber den Anforderungen, die die formalen Gesetze einer bestimmten Dichtgattung an den stellen, der sich ihrer erstmalig zur

Aussprache bedient, und die jeder Schaffende von neuem sich zu eigen machen, deren Geltung er über alle verstandesmäßige Einsicht hinaus bildend an sich und seinem Werke erfahren muß. Sodann aber ist das Besondere des Romans in dem formalen Zusammenhang mit den „Wanderungen“ zu suchen. Und beides ist eng verknüpft.

In den „Wanderungen“ war es Fontanes eingestandene Absicht gewesen, den verborgenen oder unbekannten historischen und landschaftlichen Reiz der Mark ans Licht zu fördern. Er mußte einem zerstreuten Reichtum einsammeln oder sein Vorhandensein überhaupt erst nachweisen, es gab keinen vorhandenen und anerkannten zu verwerten. So lag der Nachdruck der „Wanderungen“ in dem oft aus schwer zugänglichen Quellen geschöpften Material, in der Popularisierung nur dem Fachmann und Kenner zugänglicher Geschichts- und Memoirenwerke, der Akzent fiel, oft gegen Fontanes ursprünglichen Willen, auf das Gehaltlich-Nützliche, dem die formal-künstlerischen Gesichtspunkte nachgestellt wurden. Das Resultat war Fülle ohne Formung, Reichtum ohne Einheit, neben das abgerundete Charakterbild trat die ungeordnete Materialsammlung, neben die vollsaftige Schilderung das öde Register und peinliche Inventar.

Freilich, das besondere Genre, das Fontane sich in diesen Büchern geschaffen hatte, war bis zu einem gewissen Grad auch Ausdruck seiner Art. Mehr noch aber bestimmten es äußere Umstände, die journalistische Tätigkeit aus wirtschaftlichem Zwang. Wohl war das Einsammeln und ans Lichtstellen in mancher Hinsicht auch ein Füllen der eigenen Scheuern, ein Kennen- und Sehenlernen, ein immer sicherer geübtes sprachliches Bezwingen der verschiedensten Gebiete im anschaulichen und pointierten Wort, aber mehr doch ein Steigern der Kräfte in fremdem Dienst. Nur wenn eine Gestalt, die neben zahlreichen anderen ihren Platz in den „Wanderungen“ erheischte, dem inneren Wesen Fontanes besonders nahe trat oder ein besonders starkes Landschaftserlebnis seine persönlichen Lebenskräfte freimachte, kam es über das histo-

rische Referat, über eine fast immer lebendige, aus Liebe zur heimatlichen Scholle geborene Frische und Beteiligung hinaus zu jener höheren Einheit von Darsteller und Stoff, die als dichterisch anzusprechen ist.

Diese beiden Charakteristika der „Wanderungen“: das in sich abgerundete, seelenverwandte Porträt und die seelisch durchdrungene, nicht nur äußerlich abgeschilderte Landschaft werden zu wesentlichen Elementen auch des Romans „Vor dem Sturm“.

Stoffliche Parallelen mochten Fontane dazu führen und verführen, seinen ersten Roman in eine nahe Beziehung zu dem Stilprinzip der „Wanderungen“ zu bringen. Aus märkischem Boden sollten die Gestalten erwachsen, auf ihm ihre Schicksale sich erfüllen, die Begebenheiten sich abspielen. Jenes Land Lebus, das im dritten Bande der „Wanderungen“, dem „Oderland“, eine weitläufige Schilderung erfahren hatte, die gleichmäßig die landschaftlichen Reize, den besonderen Charakter seiner Bewohner und die historische Vergangenheit umfaßte, wurde zum Schauplatz gewählt. „Ich habe mir nie die Frage vorgelegt: soll dies ein Roman werden? Und wenn es ein Roman werden soll, welche Regeln und Gesetze sind innezuhalten? Ich habe mir vielmehr vorgenommen, die Arbeit ganz nach mir selbst, nach meiner Neigung und Individualität zu machen, ohne jegliches Vorbild ... Ohne Mord und Brand und große Leidenschaftsgeschichten, habe ich mir einfach vorgesetzt, eine große Anzahl märkischer (d. h. deutsch-wendischer, denn hierin liegt ihre Eigentümlichkeit) Figuren aus dem Winter 1812 auf 1813 vorzuführen, Figuren, wie sie sich damals fanden und im wesentlichen auch noch jetzt finden. Es war mir nicht um Konflikte zu tun, sondern um Schilderung.“

Was Fontane hier „ganz nach mir selbst“ nennt, zielte auf seine damalige Schreibgewohnheit, den speziellen Wanderungsstil. Er will keine Geschichten, sondern Figuren, keine Handlung, sondern Schilderung geben. Und das vollendete Werk entspricht dieser Absicht.

Es ist zumeist das Kennzeichen von Erstlingsproduktionen, sich über formale Ansprüche hinwegzusetzen. Diesem Anfängerirrtum

mußte auch der gewiß nicht mehr jugendliche Fontane seinen Tribut zollen. Nun kommt gewiß der moderne Prosaroman, die saloppste aller Kunstformen, solchen Ansprüchen denkbar entgegen. Formstrenge war nicht ein Merkmal der bürgerlichen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Aber so günstig die Umstände für Fontane lagen, so weit man die Grenzen des Romanbegriffs wird ziehen können —: er gibt seinen Anspruch Kunst zu sein in dem Augenblick auf, wo keine eigene Mitte das Werk zusammenhält und mit Leben durchströmt, wo an Stelle der Glieder eines Organismus ablösbare Teile eines zusammengesetzten Ganzen treten. Was bei den „Wanderungen" hinzunehmen war, ja als besonderer Reiz gelten konnte, die zwanglose Aneinanderreihung von Menschen, Örtlichkeiten und Landschaften, das ungebundene Zurückgreifen in die Vergangenheit, das Mischen von Gegenwart und historischer Erinnerung, vor allem die Technik des abgeschlossenen Porträts, mußte im Roman die Tiefenwirkung, das Gegen- und Miteinander der Personen, das Abstufen der Wirklichkeitsgrade bei Haupt- und Nebengestalten erheblich beeinträchtigen. Und je größer die Personenzahl, um so merklicher mußte dieser Mangel sich herausstellen. Nie hat Fontane einen längeren Gestaltenzug in einem Werk vorüberziehen lassen, nirgends wird aber auch das Fehlen eines festen inneren Kontaktes, einer die Menschen verbindenden Handlung fühlbarer.

Dieser allerdings tief in der Art seines Erlebens gegründeten Kompositionsweise schaffte Fontane später die ästhetisch angemessene Form durch eine weise Beschränkung der Personenzahl; seine reifen Werke kristallisieren sich um den Mittelpunkt weniger, oft nur einer Gestalt.

Auch in „Vor dem Sturm" wird „gewandert". In dem wichtigen Augenblick, da die Übersiedelung des Königs nach Breslau stattfindet und das Sehnen der an den Geschicken des Landes Anteilnehmenden in Erfüllung gehen soll, läßt Fontane eine richtige

Fahrt in die Mark, nach dem Zisterzienserkloster Lehnin in die Erzählung eingreifen. Ja wir machen diese Fahrt einige Kapitel später (53) im brieflichen Reflex zum zweitenmal. Die obligaten Kirchen-, Schloß- und Parkvisitationen der „Wanderungen" mit dem typischen Blick auf die Vorgeschichte der Bauten und der Menschen wirken allenthalben in „Vor dem Sturm" nach. Haben wir zu Beginn den jungen Lewin auf der winterlichen Schlittenfahrt von Berlin nach Hohen-Vietz begleitet, so folgt gleich die Historie des Herrensitzes und Geschlechts in einem eigenen Kapitel. Und ganz im Arabeskenstil der „Wanderungen" wird es eingeführt, tritt der Dichter aus seiner epischen Zurückhaltung ankündigend und einladend hervor: „In der Halle schwelen noch einige Brände; schütten wir Tannäpfel auf und plaudern wir, ein paar Sessel an den Kamin rückend, von Hohen-Vietz." Als der Schauplatz wechselt, wird wieder die epische Darstellung mit der beschreibenden Studie vertauscht. „Gusow" hatte schon die Überschrift eines Kapitels des „Oderlands" gelautet. Und hier übernimmt Fontane sogar direkt eine Stelle der „Wanderungen" (Zweiter Teil, 12. Aufl. S. 195) in den Text des Romans (Kap. 18, zweiter Absatz). Fühlte er ihre besondere Schönheit, daß er sie aus den „Wanderungen" herüberrettete, die bald mehr gelobt als gelesen werden sollten? Hier wie dort wird der alte Derfflinger, dessen Name der Stolz der Vergangenheit Gusows ist, treulich erwähnt, ohne daß es der Gang des Romans erforderte. Und ganz ähnlich wie im Kapitel Hohen-Vietz heißt es dann: „Dieser Platz am Fenster war anheimelnd genug; jeder andere Besucher aber würde es doch vorgezogen haben, das letzte Licht noch zu einem Umblick in dem Salon selbst zu benutzen." Und nun folgt die Schilderung. — Wenn wir die Dorfkirche von Hohen-Vietz betreten, wird eine deskriptive Aufzählung der Sehenswürdigkeiten eingeschoben. Überall ist Fontane darauf aus, den Anwalt der Mark zu machen, ihren Reichtum aufzuweisen. Lewin und Tubal sind auf einer Tour von Hohen-Vietz nach Kirch-Göritz im Gespräch: „‚Es ist ein Glück, dich hier zum Führer zu haben. Ich hätte dieser Öde jeden historischen Moment abgesprochen.'

‚Sehr mit Unrecht. Es liegen hier Schätze auf Schritt und Tritt. Da ist Kriegsrat Wohlbrück drüben in Frankfurt, der seit Jahren die Materialien zu einer Historie des Landes Lebus sammelt und auch in Hohen-Vietz war, um unser Gutsarchiv zu durchforschen. Den hab ich mehr als einmal sagen hören: es fehlt uns nicht an Geschehenem, kaum an Geschichte, aber es fehlt uns der Sinn für beides.‘" Und über diesem Eifer, dieser Liebe zur Mark, diesem Willen, die Arbeit ganz nach dem eigenen Selbst zu machen, vergaß Fontane immer wieder die Anforderungen der Romanform. In dem Kapitel „Hohen-Vietz" und „Schloß Guse" (2 und 18) war ein historisches Ausholen noch berechtigt durch die Bedeutung, die beiden Plätzen im Roman zukommt, auch wirken sie an ihrer Stelle mehr als Einleitung und Hintergrund. Doch oft handelt es sich nur um Unterbrechungen. Im Kapitel „Hohen-Ziesar" (65) neigt der Roman sich schon seinem Ende zu, steigt endlich zu einer umfassenden Aktion, dem Überfall Frankfurts auf —, da unterbricht Fontane die ansteigende Bewegung durch den Ausflug zu Drosselstein. Wir müssen die Schilderung seines Herrschaftssitzes samt der Historie seines Schloßgespenstes, einer „weißen Frau", geduldig zur Kenntnis nehmen.

Ein zweiter, aus den „Wanderungen" übernommener Griff sind die geschlossenen Gesamtcharakteristiken mit summarischem Überschlag der Vergangenheit, meist eingeleitet durch eine Stegreiffrage „Wer war?", beendet durch ein zusammenfassendes „So war" der und der. Oder ganz lässig: „Da wir nun im langen Verlauf unserer Erzählung nirgends einen Punkt entdecken können, der Raum böte für eine biographische Skizze unter dem Titel ‚Tante Schorlemmer‘, so halten wir hier den Augenblick für gekommen, uns unserer Pflicht gegen diese treffliche Dame zu entledigen."

Fontane gibt diese Biographien und Charakteristiken in „Vor dem Sturm" stets. Ganz nebensächliche Figuren werden etwa in einem Kapitel schematisch aneinandergereiht („Allerlei Freunde", 20), die Hauptpersonen in eigenen Kapiteln (8—11) nacheinander vorgeführt: Hoppenmarieken, Schultze Kniehase, Marie, Seidentopf;

gewiß in vollendeter Anschaulichkeit, aber als Einzelne, porträthaft. Erst wenn wir sie kennen, werden die Menschen zusammengebracht. Fontane zeigt hier noch nicht die später meisterlich geübte Kunst, Menschen durchs Gespräch lebendig zu machen, indem gleichzeitig Gegenstand und Rhythmus der Rede den Sprecher kennzeichnen.

Wohl war er schon in „Vor dem Sturm" darum bemüht. „Anregendes, heiteres, wenn's sein kann geistvolles Geplauder, wie es hierlandes üblich ist, ist die Hauptsache an dem Buch. Dies hervorzubringen, meine größte Mühe. Daher zum Teil auch die ewigen Korrekturen, weil nicht die Dinge sachlich, sondern durch ihren Vortrag wirken. Ich möchte etwas Feines, Graziöses geben. Ob ich es erreiche, steht dahin." Aber es bleibt bei Ansätzen, gewöhnlich spricht man noch über bestimmte Themen. In den späteren Werken weicht der Schilderungsstil der „Wanderungen" stetig dem steigenden Darstellungsvermögen: an Stelle der besprochenen Sache tritt das geistreiche Geplauder, an Stelle des geschlossenen Porträts die durch ihr Sprechen sich charakterisierende, im Gespräch erst aufwachsende Gestalt.

Zu diesen mit den „Wanderungen" zusammenhängenden Zügen retardierender Ungeschmeidigkeit treten dann noch solche, die mehr in Fontanes literarischer Natur begründet liegen und die er später mit den Anforderungen der Romanform besser in Einklang zu setzen wußte: die Vorliebe zur Einlage schlechthin und besonders zur Anekdote. Die alte Herrnhuterin Tante Schorlemmer erzählt der kranken Renate, um sie zu unterhalten, von ihrer Missionstätigkeit in Grönland, und ein ganzes Kapitel handelt von „Kajarnak dem Grönländer" (33). Offiziere, die den spanischen und russischen Feldzug mitgemacht haben, lesen ihre „Spanischen Erinnerungen" (43) und über die Schlacht von „Borodino" (47) vor, ohne daß eine innere Verzahnung spürbar würde, nur daß etwa das Kriegskolorit der napoleonischen Zeit auf diese Weise veranschaulicht wird (aber auf die Einlage beschränkt bleibt, ohne

die Romansphäre zu durchdringen) oder viel später Levin, als der alte Ladalinski in die Dorfkirche hinaufsteigt, um die vor dem Altar aufgestellte Leiche seines Sohnes, zu sehen, an eine Situation der „Spanischen Erinnerungen", deren Vorlesung er beiwohnte, gemahnt, mit einem flüchtigen „Wie bei Plaa, aber dieser Gang ist schwerer" auf jene Einlage zurückweist. Keine Gelegenheit läßt Fontane vorübergehen, Details auszumalen und das Nebensächlichste fest zu umreißen. Die Kapitel, die zum dritten Teil überleiten und durch das Thema „Der kranke Levin in Bohlsdorf" zu umschreiben sind, müssen herhalten, um die Gestalt einer Krügersfrau und ihres Lebens mit einem gutmütigen, aber faulen Manne in klarster Plastik vorzuführen. Sie rückt damit in die vorderste Bildfläche, schwächt die Wirkungskraft der Hauptgestalten und trägt wie zahllose andere Züge des Werkes dazu bei, ein Kompendium des Lebens zu geben an Stelle eines künstlerischen Organismus. Und die gleiche Flächentendenz, dieses Verzichten auf räumliche Tiefe, zeigt im dritten Teil der „Deserteur" (60), wo wieder das große Ganze durch ein einzeln Herausgegriffenes veranschaulicht werden soll, die allgemeine Stimmung durch einen teilhaften Kleinzug symbolisiert wird. — Kapitel wie „Auf dem Windmühlenberge" (38) und „Bei Frau Hulen" (40) führen ein ganz selbständiges Leben, sie sind eine Welt für sich in der Romanwelt. Die Fäden, die nach außen leiten und eine Verbindung herstellen: daß der Feldwebel Klemm auf dem Windmühlenberg und bei Frau Hulen zu Gast, daß diese Zimmerwirtin Levins ist, sind zum Verständnis weder nötig noch förderlich. Ist dort noch entfernt ein Stimmungszusammenhang mit dem geschichtlichen Hintergrund gegeben durch den Reflex des Welttheaters in den Berliner Bürgerköpfen — „Frau Hulen", obgleich die meisterhafteste aller Einlagen in „Vor dem Sturm", ist ein störender Fremdkörper im Roman, bedeutet nichts als einen verheißungsvollen Vorstoß Fontanes in seine spätere Stoffwelt. Er hat die spezielle Gesellschaftsstufe, die er hier abschilderte, nur noch einmal, in „Mathilde Möhring", gegeben. Sie liegt zwischen

„Irrungen, Wirrungen“ und „Frau Jenny Treibel“ und entspricht der in „Stine“ degradierten Schicht.

Macht Fontanes Neigung zur Unterbrechung, zur Einlage, zum Detail sich durch das ganze Gewebe des Werkes hin fühlbar, so wird endlich diese Tendenz noch unterstrichen durch das Anekdotische, eine Vorliebe, die die Personen des Romans mit ihrem Schöpfer gemein haben, den Hang, ein Großes durch ein charakteristisch Kleines, ein umfangreich Wirkliches durchs Gleichnis auszudrücken. Levin unter dem Weihnachtsbaum, die Bauern beim feiertäglichen Bier im Krug, General Bamme beim Diner der Gräfin Amelie, Levin und Tubal auf dem Ausflug nach Kirch-Göritz, Frau Hulen auf ihrer Abendgesellschaft: sie alle erzählen Anekdoten, symbolische Geschichten, sie alle sind wie der alte Doktor Leist, der „gerne sprach und Anekdoten erzählte, um das ewige Einerlei der Krankengeschichten los zu werden“.

Und auch da ist Fontane noch nicht auf der Höhe seiner späteren Kunst. Es gilt vom Anekdotenerzählen, was über die Technik des Gesprächs in „Vor dem Sturm“ gesagt wurde. Fontanes Causeurkunst hat sich in diesem Roman weniger erwiesen als herangebildet, und trotz seiner Bemühungen um geistvolles Gespräch trifft ihn der Vorwurf Renates mit, als Levin eine Geschichte erzählt: „Oh, ihr großstädtischen Herren, wie seid ihr doch so schlechte Erzähler, und je schlechter, je klüger ihr seid. Immer Vortrag, nie Geplauder!“ Manche Elemente wirken wohl dem Lähmenden, breit Ausgesponnenen entgegen, Züge, die eher dem Einfluß des älteren Unterhaltungsromans zuzuschreiben, romanhaft im unerfreulichen Sinn, als balladesk, dem Wesen des Dichters entspringend, sind. Hierher gehört das Kartenlegen der Hoppenmarieken, in dem sie den Überfall durch ihre Komplizen deutlich voraussieht; ihr wirksames Besprechen des im Herrenhause ausgebrochenen Feuers; der im Zusammenhang mit einer Gespenstererscheinung eingetretene und ausgedeutete Tod der Gräfin Amelie. Aber all diese Einzelheiten, deren wir nur ein paar hervorstechende als Beispiel anführen, sind nicht stark genug, den Gesamteindruck

des Werkes im Sinn des Bewegteren umzustimmen, zumal noch zu den mannigfachen anderen die literarischen Exkurse treten.

Fontane war, noch ehe er englische Studien und märkische Wanderungen schrieb, Balladendichter gewesen, hatte romantische Stoffe der nordischen Sage bearbeitet und populäre preußische Kriegshelden in schlagkräftigen Liedern gefeiert. So wurden in den Frühroman, der mit seinen heterogenen Elementen ein Kompendium alles dessen ist, was den Dichter bewegte und ihm aufzeichnungswürdig erschien, auch Literaturgespräche und eine angewandte Ästhetik eingesenkt, die auf die Tunnelgesellschaft und eigene Praxis und Lektüre gleichermaßen zurückgriffen.

Fontane war Mitglied des Tunnels, Levin ist Mitglied, ja sogar Gründer der „Kastilia". Wir wohnen im zweiten Teil des Romans einer Sitzung dieser Dichtergesellschaft bei, zu deren farbiger Schilderung die Tunnelerinnerungen herhalten müssen. Ein junger Balladendichter, der „Hakon Borkenbart" und „General Seydlitz" vorträgt und über die Art dieser Kunst sich den enthusiastischen Zuhörern einsichtig und selbstkritisch verbreitet, trägt in seiner schlichten, aber bestimmten Art unverkennbare Züge des jungen Fontane. Eines seiner wenigen lyrischen Gedichte: „Tröste dich, die Stunden eilen", in schwerster Zeit nach Verlassen der Akademiestellung entstanden, wird neben einem älteren Scherzlied auf Bonaparte dem entstehenden Roman wirkungsvoll eingefügt. Den dichterischen Einlagen gesellen sich Literaturgespräche, ebenfalls auf die Romantik hinweisend: Kunst und Art des Novalis und Hölderlin werden mit bestimmten Personen des Romans in Beziehung gesetzt, durch diese charakterisiert und sie charakterisierend. Doktor Faulstich, der Hauspoet der Gräfin Amelie, vielbeschäftigt in den Künsten, aber das Schöne nur feinsinnig kostend und dadurch verweichlicht, wird zum Verkünder des Novalis, preist sein jünglingszartes, in sinnlicher Glaubensgewißheit ruhendes Streben und Aufgehen in Krippe und Kreuz. Hansen-Grell, der durch das Schöne gestählt tatkräftig zum Handeln strebt, wird zum Sprecher der herben Kunst Hölderlins, des scheinbaren

Romantikers in streng begrenzter Form. Und zu jedem der beiden Dichter neigt ihrer inneren Wesensart nach einer der Freunde, denen die Verse gelesen werden: Tubal, der kernlos Unbestimmte, wie alle sinnlichen Naturen unter dem Einfluß schwärmerischen, sich anschmiegenden Wohllauts Stehende, zu Novalis, Levin, der „reinen Herzens ist“ und durch Schicksal zu männlicher Bestimmtheit reifen soll, zu Hölderlin.

Auch diese literarischen Exkurse sind nur scheinbar in das Romangewebe enger verflochten als die früher besprochenen Einlagen. Fontane benutzt sie, wie eben gezeigt wurde, um Unterschiede an Menschen herauszuarbeiten. Diese Technik der klaren Begrenzung von Gestalt gegen Gestalt verstärkt den mosaikhaften Charakter des Werkes.

„Vor dem Sturm“ trägt den Untertitel „Roman aus dem Winter 1812 auf 13“. Er sollte zuerst — Fontane war sich der kompositionellen Schwächen wohl bewußt — „Zeit- und Sittenbild aus dem Winter 1812 auf 13“ lauten. Aber Hertz, in der Befürchtung, dann kaufe es niemand, erhob Einspruch. Gewiß hätte dieser Untertitel Wesen und Form des Werkes besser gekennzeichnet, ähnlich wie Jacobsen seine „Frau Marie Grubbe“ „Interieurs aus dem siebzehnten Jahrhundert“ nennt, um die lose Komposition anzudeuten. Um Interieurs handelt es sich eigentlich auch bei Fontane. Der Hinweis auf die politisch hochbedeutsame Zeit von 1812/13 war einigermaßen irreführend, da sie — den Roman auf seinen eigentlichen Gehalt und Gang hin angesehen — mehr Darstellungsmittel als Darstellungsinhalt ist. Nicht so lag es, daß eine Anzahl märkischer Gestalten aufgeboten wurden, um die Zeitbewegung, wie sie sich im brandenburgischen Land auswirkte, zu schildern, sondern die Zeitbewegung, das langsam wieder emporwachsende vaterländische Fühlen wurde ein Mittel, neben anderen, zur bloßen Menschenschilderung.

Es fällt dabei wenig ins Gewicht, was Fontane über seine Absicht bei der Gestaltung des Werkes geäußert hat, wichtig und

entscheidend ist, was er tatsächlich gestaltete und daß schon in diesem Erstling, und zum Teil gegen seinen Willen, ein Grundzug seines Wesens und seiner Kompositionsweise sichtbar wird: der Mensch in seinem innerlichen, reinen So-sein ist das Wichtige und Entscheidende, dem alle anderen Faktoren, Milieu, Handlung, historische und gesellschaftliche Begrenztheit, ja das Mit- und Gegeneinander der Menschen untergeordnet werden.

Eine Gesamtvision der fontanischen Romanwelt ergibt nicht eine Anzahl von Handlungen, sondern eine Galerie von Gestalten, die einzeln, vollplastisch, in reinem Für-sich-sein gegen den Raum stehen, losgelöst vom Anekdotischen, von den Begebenheiten, an und in denen sie sich bildeten, und typisch darum, weil durch alle Hüllen und Zufälligkeiten der Geburt und des Geschicks als Kern in ihnen jene geläuterte Menschlichkeit aufleuchtet, die das Wesen des gesunden Bürgertums ausmacht, dessen Ausdruck Fontane ist.

Man hat, auf das gewichtige Urteil Mommsens zurückgreifend, an „Vor dem Sturm" immer wieder die historische Echtheit gerühmt, die Treue der Lebensspiegelung vom Winter 1812/13. Aber der Kernpunkt des Werkes wird damit nicht getroffen, mag man es nun aus sich heraus oder als Anfang einer Romanreihe betrachten. Das „Historische" ist gewiß echt und überzeugend, aber was ist es, näher besehn?

Fontane wollte Schilderungen geben und Figuren vorführen, „wie sie sich damals fanden und im wesentlichen auch noch jetzt finden". Die Zeiten und ihre geschichtliche Gebärde wechseln, aber die Erdscholle, darüber sie hingehn, bleibt, und es ändern sich nur wenig die Menschen, die fern den großen Siedelungen, der Scholle verhaftet, ein einfaches, rein-menschliches Dasein führen. Mommsens Lob der Echtheit galt dem Wanderer durch die Mark, der die landschaftliche Besonderheit des Oderbruchs, seine deutsch-slawischen Menschen vom Hirtenjungen bis zum adeligen Großgrundbesitzer aufs genaueste und von Grund aus kannte. Das „Historische" ist, näher besehen, ein Ethnographisches. Was als das spezifisch Charakteristische für die Zeit von 1812/13 hinzukommt, ist für Fon-

tane mehr ein Wissen um die Vergangenheit, als ein lebendig Erfühltes und künstlerisch Nachgeschaffenes.

Und wie hätte es anders sein können? Jener Glaube Fontanes an ein Allgemein-Menschliches, das, wie in einem früheren Kapitel ausgeführt wurde, in Wahrheit das natürliche Moralgesetz einer bestimmten Epoche war, stets seine Gestalten als Basis trägt, und hier der Vergangenheit substituiert wird, hätte nie einem Schaffensprozeß sich fügen können, der in der Geschichte mehr sieht als der Gottheit lebendiges Kleid. Für Fontane besteht wie für Goethe und die ganze nachklassische Dichtung eine Trennung von historischer Erscheinung und menschlichem Gehalt. Und aus dieser Trennung, dieser Erlebnisart heraus wird ein wirklich historisches Kunstwerk, im Fall Fontanes ein „historischer Roman", zur Unmöglichkeit.

Fontanes eigene Worte, die dies scheinbar widerlegen, sind ein Zeugnis — nicht gegen sein Werk, aber gegen seine Auffassung des eigenen Werkes „Der Schwerpunkt des Buches liegt nicht im ‚Landschaftlichen' (wie Paul Heyse meinte), wenn er diesem Worte auch die allergrößte Ausdehnung geben und alles Deskriptive darunter verstehen will. Der Schwerpunkt liegt vielmehr in der Gesinnung, aus der das Buch erwuchs, und wenn es einen bescheidenen Erfolg erringen sollte, so werden Kapitel wie das vierte des ersten Bandes (Berndt von Vitzewitz), im zweiten Bande das Zwiegespräch zwischen Berndt und Kniehase, beziehungsweise zwischen Berndt und Othegraven (30) im dritten Bande das Prinz Ferdinand- und Bninski-Kapitel (37 und 52) und im letzten Bande die Kapitel, die dem Frankfurter Überfall unmittelbar folgen, die wahre Ursache davon sein. Alle aber haben mit dem ‚Landschaftlichen' gar nichts zu schaffen."

Betrachten wir die angemerkten Kapitel, so hat Fontane in der Tat herausgehoben, was für das Historische ausschlaggebend ist. Hier und nur hier wird dem Zeitlich-Bedingten gegenüber dem Rein-Menschlichen sein Recht. Aber was Fontane gibt, ist Rede über die Not der Zeit, nicht Gestaltung der Zeitnot. Der Kern dieser Kapitel sind Gespräche, und die Trennung von menschlichem

Wesen und historischer Erscheinung kommt gerade darin am klarsten zutage. Die vaterländischen Verpflichtungen sind Anforderungen, die an diese Menschen: Berndt, Kniehase, Othegraven, Tubal, Levin neben andren Verpflichtungen, die das Leben an sie stellt, herantreten. Es sind Verpflichtungen und Erfüllungen, die in der Dichtung nur die Funktion haben, den vom Zeitlichen unabhängig geglaubten Wesenskern zur Auswirkung bringen, ihre Menschlichkeit sich bewähren und festigen zu lassen. Nur auf diese Kapitel ist der Zeitgeist, soweit er aus Menschen redet, beschränkt (der schildernden — Borodino. Durch zwei Tore. Die Frankfurtkapitel — gibt es neben den Einlagen landschaftlicher und genrehafter Art genug), aber er umgibt sie nicht als Atmosphäre, ist nicht Ausatmung ihres Wesens und sie bedingend, das Historische ist nicht lebendig angewachsene Haut, sondern ein Teilinhalt ihrer Seelen, wie der Zeitgeist nicht die Atmosphäre des Romans ausmacht, sondern ein Teilinhalt auch seiner ist, der plastische Menschen mit individuellen Schicksalen formen hilft. Auf die „Gesinnung" käme es an —, das zielte nur scheinbar aufs Patriotische, in Wahrheit auf Fontanes Überzeugung, daß im historisch „Zufälligen", das das Schicksal heranführt, das Wesen selbstgetreuer und schwankender Charaktere aufleuchte.

Werfen wir einen kurzen Blick auf Willibald Alexis, den märkischen Spezialisten vor Fontane. Sein letztes Werk, der „Isegrimm", legt es nahe, die beiden zu vergleichen und den Unterschied in der scheinbaren Ähnlichkeit um so stärker hervortreten zu lassen.

Der „Isegrimm", das von Fontane am meisten belobte Werk des Alexis, hat mit „Vor dem Sturm" das Stoffliche gemeinsam: die Übergangszeit von 1812/13 auf märkischem Boden. Fontane ist im Beginn seines Romans — hier wie dort bildet eine stimmungsvolle Fahrt durch die einsame Marklandschaft den Eingang — zweifellos von ihm beeinflußt. Auch gehen die Hauptgestalten beider Werke, Berndt von Vitzewitz und Herr von Quar-

bitz, auf die gleiche Quelle, die Memoiren Ludwigs von der Marwitz zurück (vgl. „Wanderungen" zweiter Teil, 12. Aufl. S. 229). Aber mögen die stofflichen Parallelen, die immer nur die Oberflächen der Dinge streifen können, auf sich beruhen. Wichtig ist, daß Alexis das hat, was Fontane fehlt: bei ihm wird nicht nur von den Zeitläuften gesprochen, die Kriegsabenteuer sind nicht nur eingestreut, sondern der eigentliche Gegenstand des Romans, das zeitlich Aktuelle bedingt alle Teile, ihm werden die Personen und Vorgänge untergeordnet, die privaten Leidenschaften haben vor den großen Forderungen der Zeit kein Recht. Die Struktur des „Isegrimm" ist der von Fontanes Roman gerade entgegengesetzt: bei Alexis sind auch die Nebenhandlungen und -personen auf die Romanmitte, die Land- und Leuteschilderung in einem bestimmten historischen Moment, bezogen; bei seinen Menschen liegt der Akzent auf ihrer dem historischen Augenblick zugekehrten Seite, sie sind untergeordnete Faktoren eines breiten historischen Zeitgemäldes.

Aber trotz dieser richtigen Anlage eines historischen Romans, die für Alexis gegen Fontane spricht, wird man nicht sagen können, daß die Absicht erreicht wäre. Fontane gab nicht, was er wollte, aber er gab dafür etwas anderes. Bei Alexis, der aus keiner inneren Notwendigkeit, sondern aus Zwecken schuf, wird das Erarbeitete und Erlesene zu fühlbar, der Prozeß der inneren Durchdringung, das individuelle Nachleben und Anschauen ist nicht stark genug, um zur künstlerischen Form zu führen.

Erst wenn man Fontanes Werk gegen das Romanniveau der Zeit stellt, sieht man die großen Abstände, die selbst diesen Erstling von der Produktion des guten Durchschnitts trennen. Vieles wird dann zum Vorzug und Fortschritt, was gegen seine späteren Werke gehalten das Anfängertum in „Vor dem Sturm" ausmacht. Unter Fontanes eigenen Romanen der schwerfälligste, ist er gegen Alexis' im Quellenstudium steckengebliebene Ungefügigkeit straff zusammengehalten. Fontanes bei aller Breite scharf umrissene Bilder, Landschaften, Vorgänge, Menschen stehen gegen das eintönige Grau, mit dem bei Alexis ein deckender Schleier des

Nebulosen jede Profilierung verwischt. Die Gespräche in „Vor dem Sturm", ein unbeholfenes Anfängertum im Vergleich zum alten Fontane, scheinen von individueller Lebendigkeit neben dem zähen Fluß, in dem Alexis nur mit Beobachtung der allgemeinsten Grundzüge seiner Personen endlose Abhandlungen über die historische Vergangenheit und Gegenwart gesprächsweise an diese aufteilt. Wo Fontane lebendige Menschen gibt, stehen bei Alexis oft nur verleiblichte Ideen (Itzig — Quilitz: konservativ — modern), verharrt die Menschengestaltung im konventionell Romanhaften und Schablonenmäßigen, wie denn die ‚romanhaften' Züge, in „Vor dem Sturm" Reste einer noch nicht ganz überwundenen Technik und mit dem Kern des Ganzen im Widerspruch, bei Alexis zum Geist und Stil des Werkes gehören. Fontanes Personen sprechen individuell und aus dem Augenblick heraus, wenn man sie nach dem uncharakteristischen Schriftdeutsch der Isegrimmgestalten hört. Alexis bleibt im Rohstoff haften, das Historische wird auch bei ihm nicht dichterisch geformt. Andererseits ist seine Persönlichkeit zu unbedeutend, um diesen Ausfall zu decken. Fontane brauchte nur den durch Jahrzehnte erworbenen Reichtum historischen und gegenwärtigen Lebens in seinen Roman zu leiten, den er lebendig-anschaulich in sich barg, und schließlich trug das, was er aus Eigenem zu geben hatte, über alle Mängel und Täuschungen der Anlage sieghaft hinweg.

„Vor dem Sturm" zerfällt in Teilgehalte, die künstlerisch unverbunden bleiben, auch wo sie eine scheinbare Einheit bilden. Wenn wir den Roman nach den Schauplätzen abgrenzen: erster Teil Hohen-Vietz, Guse (1—36); zweiter Teil Berlin (37—58); dritter Teil Hohen-Vietz (59—82), so ist damit nicht nur ein äußerlicher Gesichtspunkt gewonnen. In jedem dieser Teile wird eine bestimmte Gruppierung der drei Inhaltsmomente fühlbar. Den ersten beherrscht die Schilderung völlig. Im zweiten treten die seelischen Entwicklungen hinzu und gewinnen langsam das

Übergewicht. Im dritten Teil bringen äußere Begebenheiten diese zum Abschluß.

Der erste Teil ist rein schildernd. Er entstand am frühesten und mußte am meisten von der Art des „Wanderers" annehmen. Das ergab Vorzüge und Schwächen. Wir lernen den Landstrich und die Örtlichkeiten, die Landschaft im allgemeinen und die besonderen Schauplätze, bis ins kleinste kennen. Das Herrenhaus und Schloß Guse, die Pfarre und der Schulzenhof, der Krug und der Forstacker werden mit einer sinnlichen Fülle geschildert, so fern aller Verblasenheit, so ganz wesenhaft, daß man begreift, hier ist ein bejahrter Kenner märkischen Landes am Werk, um mit geübtem Blick den kräftigen Untergrund, die farbige Umwelt zu schaffen, in der seine Menschen atmen sollen.

Aber freilich war damit der ganze erste Teil des Romans, der noch dazu bei stärkstem Umfang die kürzeste Zeitspanne, vom Weihnachtstag bis Silvester, umfaßt, aufs reine Milieu gestellt. Der junge Levin von Vitzewitz fährt im ersten Kapitel von Berlin zu den Weihnachtsferien nach Hause. Diese Fahrt wird für den Leser, der Heimat und Familie Levins nicht kennt, zur märkischen Wanderung. Das zweite Kapitel bringt die Historie des Herrensitzes, spätere die anderen Schauplätze von Hohen-Vietz, in den Überschriften wird das rein Schildernde deutlich: „In der Kirche" (5), „Im Kruge" (7), „Schloß Guse" (18), „Kirch-Göritz" (27). Dazwischen schieben sich die geschlossenen Porträts der Menschen, die in diese Szenerie gestellt sind, wobei das Summarische, Abgelöste wieder schon in den Kapitelüberschriften sich anzeigt: „Berndt von Vitzewitz" (4), „Hoppenmarieken" (8), „Schulze Kniehase" (9), „Marie" (10), „Prediger Seidentopf" (11), „Tante Amelie" (19), „Allerlei Freunde" (20), „Doktor Faulstich" (28). Und nun läßt Fontane, ohne daß eine durchgreifende, das Einzelne verbindende Handlung sich entwickelte, die geschilderten Menschen an den geschilderten Örtlichkeiten in reinen Milieuszenen sich vereinen: am „Weihnachtsmorgen" (3) die Bewohnerschaft von Dorf und Schloß zur christlichen Bescherung, „Am Kamin" (6) die engere Familie:

Levin und seine Schwester Renate; die herrnhutische Tante Schorlemmer, das Hausfaktotum von Hohen-Vietz; Marie, die Pflegetochter des Schulzenhofes und Freundin Renates. Der zweite Feiertag ist dem Besuch in der Pfarre vorbehalten. Der dritte führt nach Guse zur gräflichen Tante Amelie; ihren Wohnsitz, ihre Vergangenheit und Art, ihren Umgang kennen wir durch vorausgestellte Kapitel, nun läßt ein feiertägliches Diner alle Porträtierten zusammenkommen. Die nächsten Tage bringen einen Besuch literarischer Natur in Kirch-Göritz bei Doktor Faulstich, einen Einbruch diebischen Gesindels ins Herrenhaus und seine erfolgreiche Aufspürung im verschneiten Odergelände, schließlich die Silvesterfeier in Guse, erhöht durch eine kleine Theaterüberraschung, das Auftreten der Madame Alceste, einer alten Bekannten der Gräfin vom Rheinsberger Hof des Prinzen Heinrich her.

Die Rückkehr Levins nach Berlin leitet zum zweiten Teil über. Auch dieser noch reichlich durch Schilderung und Einlagen beschwert, aber zusammengehaltener durch die Person Levins, auf den sich das menschliche Interesse stark zentriert, und durch den örtlichen Mittelpunkt, das Ladalinskische Haus, in dem die einzelnen Fäden der langsam sich regenden Handlung zu loser Knüpfung gelangen.

Geheimrat von Ladalinski, Schwager der Gräfin Amelie, und seine Kinder Tubal und Kathinka sind Kontrastgruppe zu Berndt, Levin und Renate von Vitzewitz. Aus diesem Gegensatz, den die auf eine wechselseitige Heirat der Geschwisterpaare gehenden Familienpläne der Gräfin nicht bedenken, erwachsen die seelischen Konflikte. Eine Reihe Kapitel des zweiten Teils füllt die Schilderung dieser zweiten Gruppe, parallel den Kapiteln des ersten Teils, die der ersten gelten. Dann führt die Fremdheit zwischen Levin und Kathinka über alle Schranken gesellschaftlicher und familiärer Natur zu ihrer Flucht mit dem polnischen Grafen Bninski und der entscheidenden inneren Wandlung Levins. Sein Bohlsdorfer Krankenlager schafft die Verbindung zum dritten Teil.

Hier kommt endlich das Historische, bisher auf Gespräche und Einlagen beschränkt („Im Kolleg“, 42; „Durch zwei Tore“, 48),

zu einem scheinbaren Recht. Berndt von Vitzewitz hat den Plan einer Volkserhebung bis zur Schaffung eines Landsturmbataillons im Kreise Lebus gefördert. Die Überrumpelung der französischen Garnison, die Frankfurt besetzt hält, wird als einzige kriegerische Aktion vorgeführt. Aber das Interesse an den Menschen ist durch die immer wachsende Bedeutung, die ihnen im Gefüge des Romans zukommt, schon zu stark geworden, ihre innere Ausrundung drängt zu sehr zum Abschluß, als daß auch nur dieser dritte Teil im Sinn einer Schilderung des überpersönlichen zeitgenössischen Fühlens in Anspruch genommen werden könnte, die vom ganzen Werk irrtümlich ausgesagt wurde. Sie bleibt denn auch in Wirklichkeit bloßes Mittel: entschleiert Berndt, dem Hauptvertreter der patriotischen Bestrebungen, den menschlichen Grund seines Strebens, bringt durch die Gefangennahme und Befreiung Levins dessen dauernde Festigung und Bewährung, führt mit dem Tod Tubals Geschick und Verzicht Renatens herauf.

Levin wird im Beginn des Romans als der „Held" bezeichnet. Es ist schon das Schicksal berühmterer Romanhelden gewesen, neben anderen Gestalten der nach ihnen genannten Werke unbedeutend zu erscheinen. Aber selbst eine lediglich formale Bedeutung, wie im „Wilhelm Meister", wo am Lebenslauf eines Durchschnittsmenschen ein umfassendes Weltbild aufgerollt, er zum Rückgrat des Formgebäudes wird —, selbst diese formale Bedeutung hat Levin in „Vor dem Sturm" nicht, mag der Roman sich auch zeitweilig im Mittelteil sich um ihn gruppieren. Fontanes gleichmäßig nach allen Seiten ausgespanntes Interesse wollte keine Bevorzugung der menschlichen Erscheinung gegenüber dulden. Er umfing die Gestalten seines Werkes, wichtige und nebensächliche, mit gleicher Liebe, zog ihre individuellen Konturen mit gleicher Sorgfalt aus.

Mag also auch Levin in dem ursprünglichen Plan des Romans eine größere Bedeutung zugekommen und er dann in der stückweisen Niederschrift des Werkes, bei immer wachsendem Beiwerk

zurückgedrängt worden sein, so ist doch, da nach Fontanes Wort alles fertig vor ihm stand, ehe er begann, die Bezeichnung Levins als des Helden eher auf die Bezüge zu deuten, die zwischen ihm und seiner Gestalt obwalteten, und von denen es eher möglich ist, daß ein stärkeres Hervortreten geplant war, dann aber als unkünstlerisch verworfen wurde.

Levin trägt manche Züge des jungen Fontane: das französische Blut, das von der Mutter her in ihm fließt; die Liebe zum Kleinen („Das Kleine ist die Hauptsache, denn es ist das Ich", sagt er ähnlich wie Fontane); nicht zuletzt die literarischen Ambitionen (die Percysche Balladensammlung kommt nicht von seinem Tisch, wie sie lange nicht von dem Fontanes kam) und die bei aller Neigung zu Güte und Ausgleich stets gewahrte Treue gegen sich und andere. Schwerfällig und ungeschickt nach außen, ist er voll innerer Elastizität, eine im Grunde herbe und zusammengehaltene Natur, der es beschieden ist, über alle schweren Wechselfälle des Lebens hinweg zu beglücken und glücklich zu sein, ein unpolitischer Mensch, dessen Interesse im Parteigetriebe den menschlichen Kern zu fassen trachtet.

Der alte Vitzewitz, selbst von scharf geprägter Eigenart, weiß die ihm fremde Individualität des Sohnes zu achten: „Ich weiß, was eine Natur zu bedeuten hat; alles An- und Eingeborene ist mir heilig; gehe deinen Weg, Levin." Die kluge, weltläufige Gräfin Amelie dagegen schreibt in Sorge um ihre Familienpläne über den Neffen: „Levin muß aus seinem engen Kreise heraus; er muß vor allem die literarischen Allüren abstreifen. Er nimmt diese Dinge gründlicher und ernsthafter, als sich mit dem Edelmännischen verträgt, das wohl ein Interesse haben, aber nicht fachmäßig sich engagieren soll ... Er würde das Weltmännische gewinnen, das ihm jetzt fehlt, und auf das Kathinka einzig und allein Gewicht legt ... Kathinka ist eine Polin, ça dit tout."

Amelie, die Überlebende des achtzehnten Jahrhunderts, mit französischer Tradition, handelt nach Gründen; was sind ihr Rassenunterschiede, Temperamentsunterschiede? Kathinka nach Nei-

gungen. Levin bleibt ihr innerlich fremd, ein Gegensatz im Lebensrhythmus, der trotz des Willens zur Bezwingung immer stärker und störender sich fühlbar macht. Fontane weiß mit diskreter Kunst diese feinen Schwankungen darzutun, seien die beiden allein, in Familie oder Gesellschaft; bis zur meisterhaften Schilderung der nächtlichen Heimkehr von Kloster Lenin, wo ihre Seelen zum erstenmal sich zu berühren scheinen, um auf immer auseinanderzufliehen: eine echte Fontaneszene, knapp im Umriß, sparsam in den Farben, mit epigrammatisch zugespitzter Rede, eindrucksvoll in den inneren Pausen, jenen langgehaltenen Seelenfermaten, die bei Fontane immer Höhe der Situation, Wende- und Wegpunkte und mit Schicksal geladen sind.

Eine zweite Szene gleich hohen Ranges, die in lakonischer Kürze über Wichtigstes entscheidet, zeigt den polnischen Grafen Bninski, die Kathinka wahlverwandte Natur. Er bringt den abschlägigen Bescheid des alten Ladalinski, und sie fassen den Plan gemeinsamer Flucht. Auch hier steht Fontane trotz seiner Anfängerschaft schon weit über dem ungefüllten Pathos der üblichen gemütvollen Romanszene. Es ist schön und glaubhaft gestaltet, wie da zwei leidenschaftliche, tatkräftige, selbständige Naturen unter dem Ernst einer entscheidenden Situation ihren persönlich-gefühlvollen Ansprüchen Schweigen gebieten und der herbe Ernst, jene Klarheit seelischen Schauens sie überkommt, die das Leben in all seinen Bezügen wie von einem Gipfel überblicken läßt. Sie sind sich der Verantwortlichkeit voll bewußt, die sie in Brüskierung gesellschaftlichen und familiären Übereinkommens auf sich nehmen, und setzen ihr natürliches Recht, das Recht ihrer Neigung, gegen das gekünstelte und mißbräuchlich geübte, das sie zum Opfer fremder Rücksichten machen will.

„Der Stimme der Natur, wenn sie nur stark genug ist, als dem Heiligsten folgen und die Konsequenzen auf sich nehmen“, diese Grundformel des fontanischen Ethos bricht schon in „Vor dem Sturm“ an den seelischen Höhepunkten durch, noch nicht völlig in Dichtung aufgegangen wie später, noch stark Rede und Formulie-

rung, aber ebensowenig Absicht und Tendenz. Der seelische Nährboden der Gestalten wird sichtbar, Fontanes selbsteigenster Besitz an reiner, gesunder, starker Menschlichkeit, nicht eine prätentiöse Weltanschauung, von außen hineingetragen.

Und Lewin, dem noch Unvollendeten, verhilft dieser durchs Schicksal gefügte Verzicht auf einen Menschen, den er nicht lieben durfte, zur entscheidenden Erkenntnis der eigenen Natur. (Die innere Wahrheit der Gestalt bleibt durch seine romanhaft inszenierte Flucht von Berlin unberührt.) Er begreift sich, noch in schmerzhaftem Verlangen, aber doch schon in klarer Einsicht, von jenen Heiteren geschieden, die die geborenen Sieger des Lebens sind, den Starken, Tatkräftigen, denen er nur sein angeborenes Träumen und Zurückstehen entgegenzusetzen hat, wenn er mit sorglich gehütetem Harm einen heiß ersehnten Platz von einem anderen besetzt findet.

Nachdem er seine Grenzen in leidender Liebe erfahren hat, bringt Marie, die Pflegetochter des Schulzenhofes, sein Leben und Wünschen in rechten Gleichklang. In ihrer Art und Gebärde kommt die tiefste Schicht fontanischen Weltsehens und Weltglaubens ans Licht. Das Kind eines im Dorf verstorbenen Gauklers, dem man zuerst ein ehrliches Begräbnis weigerte, wird die Gattin des adeligen Gutsherren. Das Wertvolle ist dabei, wie Fontane ein an sich im üblichen Sinn „romanhaftes" Geschehen glaubhaft aus dem reinen Menschentum hervorwachsen läßt. Was an störenden Zügen dem Bild noch anhaften mag, bleibt äußerer Einfluß und Behang, verblaßt vor der dichterischen Wirklichkeit der Gestalt. Seltsam sind wie in Lewin widerstreitende Elemente in ihr gemischt. Sie liebt ihn lange, bevor er es weiß, und fühlt ein Recht zu dieser Liebe, denn die hohen und niederen Gesellschaftsgrade sind ihr bloße Rollen, dem Wesen nach gleichwertig. Sie fühlt ihre innere Zugehörigkeit zu Lewin, wie in ihm einen sich in ihr Phantasie und Einfachheit. Sie leidet still unter seiner Leidenschaft zu Kathinka, aber sie sieht deren Ende voraus.

Fontane hat ihr als wirksame Folie die Gestalt des Konrektors Othegraven gegenübergestellt, der sich vergebens zu Marie als seiner

Ergänzung hinsehnt. Wie bei Kathinka und Levin müssen die zufälligen Wünsche vor dem Naturrecht weichen. Der alte Prediger Seidentopf wird aus einer vierzigjährigen Erfahrung heraus zu seinem Sprecher: „Immer wieder habe ich wahrgenommen, daß sich Männer Ihrer Art zu Naturen wie Mariens unwiderstehlich hingezogen fühlen, ohne daß diese Naturen die Liebe, die ihnen entgegengetragen wird, jemals erwidern können. Den Charakter zieht es zur Phantasie, aber nicht umgekehrt.“ In der Werbeszene Othegravens, einem dritten Gipfel des Werkes, wirkt dieses Gesetz sich herb und schlicht aus, ohne Lärm in Gefühlen, ohne vieles Reden wird es an lebendigen Gestalten zum Erlebnis. Die trockene Nüchternheit Othegravens umfängt dann ein stiller Schein, er wird wie viele Gestalten Fontanes reich durch Verzicht und gewinnt die Kraft, nach dem unglücklichen Frankfurter Überfall eines Todes zu sterben, der ihn weit über sein gewöhnliches Menschenmaß hebt.

Die nach innen gewandteste Natur in „Vor dem Sturm“ ist Renate, die Fontane besonders ans Herz gewachsen war, wie er später brieflich gestand. Kathinka, Levin, Marie kommen nach Irrungen und Kämpfen zur Erfüllung, Renate ist die Verzichtende, ihr Wesen schon bedeutet Verzicht; daß sie sich zu ihm durchringt, wahrt die Einheit ihrer Natur. An Tubal gekettet, den Einzigen in „Vor dem Sturm,“ dem das Selbstgetreue fehlt und der damit beinah zum Vertreter des bösen Prinzips wird, ist ihr Schicksal: lieben zu müssen, ohne vertrauen zu können. In einem Gespräch von herber Innigkeit mit Levin lehnt sie die Möglichkeit eines Glückes für sich ab. „Es ist ein dunkles Haus, und was sie (die Ladalinskis) selbst nicht haben, das können sie niemand geben: Licht, Glück. Es war immer ihr Schicksal, Liebe zu wecken, aber nicht Vertrauen.“ So wird ihr der Tod Tubals, den bei der Befreiung Levins aus der Küstriner Gefangenschaft eine feindliche Kugel trifft, zum Schweren, das sie vor noch Schwererem bewahrt. Aus trüben Tagen stiller Zurückgezogenheit tritt sie nur noch hervor, um rein als Schauende die Tage zu spiegeln, die der Dichter aus dem ferneren Leben seiner Gestalten in „Renatens Tagebuch“ am Ende des Werkes mitteilt.

Tubal ist der Mensch ohne Kern. Nichts kann für Fontanes Anschauung und Überzeugung vom Wesen des Menschen, von der Bedeutung des Menschlichen überhaupt kennzeichnender sein, als wie diese Gestalt in den Roman gestellt ist. Es streift hier, wo sein technisches Können hinter dem Gestaltungswillen oft noch zurückbleibt, nahe an die Tendenz.

Man hat in der dichterischen Bewegung der Gegenwart, der eine starke Reaktion gegen das neunzehnte Jahrhundert eignet, diesem auch auf dem Gebiet der Kunst den schweren Vorwurf einer Entwertung des Menschen gemacht. Das Gefühl für das ursprünglich Gesetzte, Unableitbare im Menschen sollte verloren gegangen sein. Damit wäre freilich der Sinn aller Kunst aufgehoben, die es immer mit dem Schöpferischen zu tun hat. Doch es handelt sich dabei um willkürliche Verallgemeinerungen und Parallelisierungen mit Zweigen des wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Lebens der Zeit. Allein die dichterische Erscheinung Theodor Fontanes würde beweisen, daß die starke Kunst des realistischen Zeitalters von mechanistischen und positivistischen Bestrebungen frei blieb. Fontanes Glaube an die menschliche Substanz, ein Grundpostulat seiner Dichtung, ist mit ihm unvereinbar.

Das zeigt — freilich noch nicht dichterisch vollwertig, in leicht tendenziöser Färbung — schon sein Erstlingsroman und in ihm die Gestalt Tubals. Mit der starken Selbstkritik und Selbsterkenntnis, die innerlich brüchige Naturen zur Reflexion drängt, spricht er aus, was sein Leben schon genugsam verdeutlicht: „Ich habe kein Recht, die Motive zu kritisieren, die meinen Papa bestimmt haben mögen, sich zu expatriieren, aber er hat uns durch diesen Schritt, den er tat, keinen Segen ins Haus gebracht. Unser Name ist polnisch und unsere Vergangenheit und zum besten Teil auch unser Besitz, soweit wir ihn vor der Konfiskation gerettet haben. Und nun sind wir Preußen! Der Vater mit einer Art von Fanatismus, Kathinka mit abgewandtem, ich mit zugewandtem Sinn, aber doch immer nur mit einer Liebe, die mehr aus der Betrachtung als aus dem Blute stammt. Und wie wir nicht recht

ein Vaterland haben, so haben wir auch nicht recht ein Haus, eine Familie. Und das ist das Schlimmste. Es fehlt uns der Mittelpunkt. Kathinka und ich, wir sind aufgewachsen, aber nicht auferzogen. Was wir an Erziehung genossen haben, war eine Erziehung für die Gesellschaft. Und so leben wir bunte Tage, aber nicht glückliche; wir zerstreuen uns, wir haben halbe Freuden, aber nicht ganze, und sicherlich keinen Frieden." Deutlich ist ausgesprochen, was dem Menschen Wert verleiht und erst Leben verbürgt: fester Grund außer und in sich. Tubal, dem Heimatlosen, fehlt auch der innere Mittelpunkt. Ein Friedloser, führt er ein halbes Leben und hat ein halbes Geschick. Er kennt nur den Augenblick, er liebt und ist der eigenen Liebe nicht sicher, greift krampfhaft nach äußeren Stützen und sucht in Selbstanklage vor sich und anderen eine lahme Rechtfertigung. Sein Leben zerfließt gestaltlos und neigt sich am Ende den Tröstungen des Katholizismus zu, dessen strenge Forderungen er über den momentanen Ansprüchen seiner weltmüden Seelenschwäche vergißt.

Tubal hat keine Treue gegen sich und andere. Das Pochen auf diese Eigenschaft ist der ethische Angelpunkt des Werkes. Es beherrscht in den mannigfachsten Abstufungen und Erscheinungsformen auch die Nebenpersonen. Gewiß sind diese alle leibhafte Gestalten — Fontane würde Ideenverkörperung als Entwertung und Mißbrauch der Menschenform angesehen haben —, aber was sie über die Vereinzelung hinaushebt, sie zu Gliedern des Ganzen macht, ist einmal ihre Verknüpfung mit den Hauptpersonen durch Gegensätzlichkeit oder Parallelität der Gesinnung, sodann die Beziehung auf das ideelle Kraftzentrum, von dem aus betrachtet die Gestalten als Erscheinungsformen eines Allgemeinen, der Idee der Ehrlichkeit und Selbsttreue, angesprochen werden können.

Die erstgenannte, ästhetische, Funktion hat im Gewebe des Romans Faulstich gegenüber Tubal, so stehen Hansen-Grell zu

Levin (Parallelität), Bninski zu Ladalinski, Bamme zu Berndt, die Schorlemmer zu Amelie (Gegensatz). Vor der höheren Einheit der Idee aber werden Antipoden wie Bamme und Tante Schorlemmer, Amelie und Marie zu Auswirkungen derselben Kraft, die in des Dichters Persönlichkeit und Lebensgefühl gesetzt ist.

Die Forderung der Treue, des Ehrlichen, Schein- und Prätentionslosen, der Drang zu den Dingen und Verhältnissen, wie sie wirklich sind, losgelöst von den Verkleidungen der Selbsttäuschung und absichtlichen Entstellung, schafft auch dem, was von Zeitgeschichtlichem in den Roman hineinragt, was über Politik und Vaterland, Franzosen und Patriotismus gesagt wird, seine eigentümliche Färbung. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird erkennen, daß Fontane über jene Zeit noch manches gedacht hat, was er nicht direkt aussprach. Wie hier von einem im besten Sinn patriotischen Manne einige typisch deutschen Eigenschaften in ein neues Licht gesetzt, manche preußischen Besonderheiten von einem guten Preußen im Spiegel des fremden Gegenüber aufgefangen werden, das hat gewiß mit künstlerischen Qualitäten wenig zu tun, legt aber von der Vorurteilslosigkeit und Weltkenntnis Fontanes das beredtste Zeugnis ab.

Er will immer zur menschlichen Mitte vordringen. Selbst Berndt von Vitzewitz, die in historischer, politischer, patriotischer Hinsicht am meisten engagierte Gestalt des Romans, wird auf einen solchen Kern reduziert. Fontane legt den Akzent auf den Gatten und Vater. Schon in dem geschlossenen Porträt, das am Anfang gegeben wird, herrschen diese Züge vor. Von der Liebe zu seinen Kindern ist die Rede. „Berndt von Vitzewitz, wie alle, die ihr Herz an etwas setzen, machte wenig davon; er hatte das Schamgefühl der Liebe. Aber ebensowenig gefiel er sich darin, eine rauhe Außenseite herauszukehren. Weil er Autorität hatte, durfte er darauf verzichten, sie jeden Augenblick geltend zu machen. Er liebte es, im Gespräch den Unterschied der Jahre zu überspringen und bespöttelte jene Väter und Mütter, die, aus der Not

eine Tugend machend, ihre Gefühls- und Gedankenwelt in zwei Rubriken, in eine für die „Intimen“ und in eine andere für die Kinder bestimmte Hälfte zu teilen pflegen. Er war offen, entgegenkommend gegen Levin, reich an Aufmerksamkeiten gegen Renate.“ — So weiß Fontane gleich bei der Einführung seinen Menschen von der vornehmen Güte seiner Natur mitzuteilen. Berndt ist uns menschlich nahe gebracht, ehe wir noch an seinen politischen Bestrebungen teilnehmen. Wie bezeichnend, daß auch sein Franzosen- und Napoleonhaß nicht einem patriotischen Pflichtgebot entspringt, sondern in seinem Menschentum verankert bleibt! Er hat im tiefsten Herzen eine nicht zu ertötende Vorliebe für den Mut, die Begeisterung und Opferfähigkeit der französischen Nation, und aller Haß, den er dieser Liebe zum Trotz stark und ehrlich zur Schau trägt, ist viel mehr Absicht und Kalkul als unmittelbare Empfindung. Nur sein Haß gegen Napoleon ist ungekünstelt und unmittelbar, gilt aber nicht dem Feind des Vaterlandes, sondern dem Vernichter menschlicher Freiheit und individuellen Lebens. Napoleons Größe entbehrt für ihn des himmlischen Lichtes. Darum ist sie ihm staunens-, nicht bewundernswert.

Höchst wahrscheinlich, daß Fontane durch Berndt im wesentlichen seine eigene Ansicht ausspricht. Aber wie er durch den kritischen Einschlag seiner Natur stets über den Kreis einer allzu engen Betrachtung hinausrückt, gern die Kehrseite der Medaille zeigt, so gibt er auch hier zwei Ansichten derselben Sache. Berndts vaterländischen Bestrebungen tritt die Kritik der Gräfin Amelie gegenüber, in beiden ist Fontanes Art, sind Polaritäten seiner Natur verfangen, und so kommt jene Weite des Blicks, jene epische Objektivität zustande, die Fontanes Werke auszeichnet.

Berndt organisiert mit zäher Energie eine allgemeine Volksbewaffnung, die, wenn kein regelrechter Krieg erklärt wird, der König seine Zustimmung verweigert, zu einem Volkskrieg auf eigene Hand führen soll. Eine opferfreudige und heroische Geste. Aber so spiegeln sich die Dinge in Amelie, so sieht *sie* ihren Bruder: „Il organise tout le monde. Das ganze Oderbruch

auf und ab schreitet er zu einer Volksbewaffnung, für die er hundert Namen hat: Landwehr, Landsturm und ‚letztes Aufgebot'. In seinem Eifer übersieht er, wie diese letzte Bezeichnung, anstatt Furcht einzuflößen, nur tragikomisch wirken kann . . . Es erheitert mich, wenn ich mir seine Groß- und Klein-Quirlsdorfer als mittelmärkische Guerillas denke. Diese Dorfschaften, in denen im Durchschnitt keine sechs Jagdflinten aufzutreiben sind, wollen sich dem Marschall Ney entgegenstellen, à Ney, le héros de la Moskwa." — Man muß den Grad spüren, bis zu dem Fontane mit solchen Äußerungen seiner Menschen sich identifiziert, und die Unauffälligkeit, mit der er es tut, um die Feinheit und heitere Freiheit dieses Geistes zu bewundern. Und man darf und kann nicht den sehr vernehmlichen Nebenton überhören, der die Vorbereitungen zum Frankfurter Überfall, den Ausgang und die Heimkehr nach dem Mißlingen begleiten. Daß das Spießige dieser Vorgänge außer der Absicht Fontanes gelegen haben und wider seinen Willen in die Darstellung hineingeraten sein sollte, ist undenkbar. Wie da immer und immer wieder die Menschen sich gegenseitig vorreden, es handele sich eigentlich um gar kein gefährliches Unternehmen, und wie trotzdem alle Angst haben; wie die Menschen ihr Feuer und ihren Eifer an die Vorbereitungen setzen und, als es Ernst wird, die meisten kleinlaut werden; wie die brave Schorlemmer (72) den herrnhutischen Epilog des Auszugs macht und Bamme am Ende die allgemeine Stimmung sehr bezeichnend in die Worte faßt: „Als kämen wir recte von der Armensünderbank. Zeigen wir unser gutes Gewissen, oder tun wir wenigstens so": dies alles kann gar nicht anders gedeutet werden, als daß Fontane auch die Kehrseite, das Ridicule, dieser Vorgänge unterstreichen will. Hatte er doch an sich über Heldentum Gedanken, die von fern an Bernhard Shaw, den vermeintlichen Entlarver des Heldentums, denken lassen: „Alle Stubenhocker dringen beständig auf ‚Opfertod'; alte, geschulte Soldaten aber, die aus fünfzig Schlachten her wissen, einerseits, welch ein eigen und unsicher Ding der Mut ist, anderseits, welch niedrige Organisation, welch bloßer, wer weiß

woher genommener Taumelzustand ausreicht, um ein Heldenstück gewöhnlichen Schlages zu verrichten, alle diese denken sehr ruhig über Bravourangelegenheiten und haben in der Regel längst aufgehört, alles, was dahin gehört, in einem besonderen Glorienschein zu sehen."

Dies bestätigt, was oben über die Bedeutung der historisch-politischen Einschläge des Werkes, die nur Mittel sind, gesagt wurde. Die unmittelbaren Folgen des Frankfurter Überfalls lösen das Entscheidende in den Menschen aus. Berndt hält mit sich Zwiesprache: „Alles gescheitert. Und ich hab' es so gewollt. Gescheitert, ganz und gar. Soll es mir ein Zeichen sein? Ja. Aber ein Zeichen, daß wir unser Liebstes an ein Höchstes setzen müssen. Nichts anderes. Dies ist keine Welt der Glattheiten." Doch wenig Zeilen später: „War es Vaterland und heilige Rache, oder war es Ehrgeiz und Eitelkeit? . . . Ich weiß es nicht. Es wird gewesen sein, wie es immer ist, ein bißchen gut, ein bißchen böse. Arme, kleine Menschennatur!"

Dieses Heraufdämmern der menschlichen Unzulänglichkeit ist im Weltbild des Romans ein wichtiger Punkt. Der Mensch scheint schlechthin alles zu sein und ist doch nicht das Maß der Dinge! Aber was andere eng machte, wird Fontanes Einsicht zum bewußten Verzicht: Beschränkung, nicht Beschränktheit ist sein Zeichen. Ehrfurcht, Tradition, Selbstzucht sind das beste Teil seiner einfachen und ehrlichen Menschen. Das selbstgewählte Schicksal auf sich nehmen, sich vor der Wirklichkeit der Dinge nicht verschließen, den Widerspruch von Leben und Meinen zu überbrücken suchen: das ist es, was Fontane und seine Gestalten über das Bürgerlich-Durchschnittliche erhebt, in das sie doch verfangen bleiben; aus dem sie herauswachsen und an dem sie doch oft zugrunde gehen. Er fand später selbst: „Das Buch ist der Ausdruck einer bestimmten Welt- und Lebensanschauung. Es tritt ein für Religion, Sitte, Vaterland, aber es ist voll Haß gegen

die ‚blaue Kornblume‘ und gegen ‚Mit Gott für König und Vaterland‘, will sagen: gegen die Phrasenhaftigkeit und die Karikatur jener Freiheit . . . Hätt' ich auch nur einen Tropfen ‚fromme Tendenz‘ hineingetan, so wäre es tot, wie alles Zurechtgemachte. Aber es steckt in dem Buche ganz gegen mein Wissen und Willen. Ich finde es jetzt zu meiner Überraschung darin, und doch liegt eigentlich kein Grund zur Überraschung vor; denn alles, was ich gegeben habe, ist nichts als der Ausdruck meiner Natur.“

2. Die balladesken Novellen

Durch die „Wanderungen“ ist ein Weg bezeichnet, der von Fontanes Romanen in seine Frühzeit zurückleitet: „Vor dem Sturm“ ist das Denkmal des allmählichen Hinübergleitens von Schilderung zu Darstellung, von stofflicher Überfülle zur begrenzten dichterischen Form. Wie die Wesensart Fontanes instinktiv nach Ausgleich und Kontinuität strebt, das zeigt aber auch noch die künstlerische Produktion, die „Vor dem Sturm“ unmittelbar folgt und mit anderen Fäden in die eigene Vergangenheit zurückweist. Die äußeren Anlässe zu einem Werk sind oft durch das Gesetz der Polarität bestimmt. So folgen auf den vierbändigen Roman, das umfangreichste, vielspältigste, unübersichtlichste, gestaltenreichste Buch Fontanes zwei kürzeste Novellen: „Grete Minde“ und „Ellernklipp“, knapp in Form und Ausführung wie von den späteren „Berliner Romanen“ nur noch „Stine“. Fontane suchte die greifbaren Schwächen, die der vollendete Roman seinem einsichtig nachprüfenden Blick gezeigt hatte, dadurch zu vermeiden, daß er ihr Gegenteil: äußerste Beschränkung des Umfanges, geringe Personenzahl, innere Verkettung von Menschen und Vorgängen, Vermeidung der nicht zugehörigen Abschweifungen zu leitenden Gesichtspunkten bei den neuen Entwürfen erhob.

Diesem Streben nach Vereinfachung und festem Zusammenhalt entsprachen jene Züge seiner künstlerischen Veranlagung, die seine frühesten dichterischen Anfänge, die Balladenproduktion, bestimmt hatten. Die besten der Übersetzungen und Bearbeitungen englischer und schottischer Balladen und Stoffe, die preußischen Feldherrenlieder hatten das Geheimnis ihrer Wirkung in dem frischen Griff, der knappen Wortkunst, der plastischen Anschauung, mit der, oft in wenigen kurzen Versen, populäre Gestalten und Vorgänge aus Geschichte und Sage festgehalten worden waren. Diese Technik der

„Männer und Helden“ sucht Fontane nun in den balladesken Novellen „Grete Minde“ und „Ellernklipp“ für das Gebiet der Prosa zu erobern.

Sofort nach Beendigung des Romans ging er in frischer Schaffenslust und mehr gestärkt als ermüdet vom endlichen Abschluß des durch Jahre verschleppten Werkes an die neuen Pläne heran. „Der Roman“ — schreibt er an Wilhelm Hertz — „ist zwei, drei Wochen fertig, und ebenso lange beschäftigen mich Pläne für neue Arbeiten.“ (9. Mai 78.) Schon verlockt ihn die Stoffwelt, die die nachhaltigsten Wirkungen seiner späteren Werke auslösen sollte. „Am liebsten ging' ich wieder an etwas Umfangreiches, an eine heitre und, soweit meine Kräfte reichen, humoristische Darstellung unsres Berliner gesellschaftlichen Lebens.“ Aber eine gute Fügung, wohl auch ein geheimer Instinkt, der stärker war, als die momentane Laune, und nicht zuließ, daß eine unvollkommene Frühstufe die Stoffgebiete vorwegnahm, daran seine Persönlichkeit ihr Eigenstes offenbaren sollte, heißt ihn seinen Wunsch unterdrücken.

Äußere Gründe wirken mit. Er will erst den Erfolg des ersten Romans abwarten, nicht wieder unter Sorgen und Ungewißheit ein größeres Werk beginnen und darum zwei kurze Novellen dazwischenschieben. Ein Vorabdruck wird vereinbart. Hertz erklärt sich zum Verlag bereit. Fontane geht unverzüglich an die Ausführung von „Grete Minde“. Von seinem Sommeraufenthalt in Wernigerode aus besucht er Tangermünde: „Ich war anderthalb Tage von hier fort, um in Tangermünde Kirche, Burg und Rathaus anzusehn. Du weißt, daß meine neue Arbeit dort ihren Schauplatz hat.“ (11. Juli 78.) Das weltabgeschiedene Leben der kleinen altmärkischen Stadt, den Wandlungen der Zeit wenig unterworfen, spricht stark und lebendig zu seinem historischen Sinn und seiner dichterischen Phantasie: Rathaus und Burg werden wichtig für die Szenerie der Novelle, die Landschaft um die Stadt hält der geübte Blick des Wanderers in den charakteristischen Zügen fest.

Anfang August beginnt Fontane die erste Niederschrift und ist voll guten Mutes. Anfang September ist das Werk im Brouillon fertig. Dann schweigen die Briefe, bis am 14. Januar 79 sein naher Abschluß gemeldet wird: „In drei Tagen bin ich mit meiner für ‚Nord und Süd' bestimmten Novelle fertig."

Fontane meint hier nicht den Abschluß der im Sommer unterbrochenen Arbeit, sondern es handelt sich um die zweite, endgültige Fassung, die Monate von der ersten Niederschrift trennen. Und dieser Arbeitsweise bleibt er durch seine ganze folgende Produktion treu. In „Vor dem Sturm" fehlt noch die Note stilistischen Ehrgeizes, die von nun an immer stärker durchklingt und die besondre Art der fontanischen Prosa bestimmt: sie ist mehr erarbeitet als gewachsen, trotz ihrer Gesprächigkeit mehr bewußter Stil als epischer Fluß, mehr ein freudiges Schalten mit den Werten der Sprache, ein immer sichrer geübtes Beherrschen ihrer Nuancen und Wirkungen als ein ursprüngliches Quellen, ein unmittelbares Treffen und Bezeichnen der Dinge.

Diese bewußte Wortkunst verbindet ihn der wertvollen Prosa unserer Tage, die auch im Zeichen stilistischer Leidenschaft steht, wie sie etwa Thomas Mann mit seiner offen bekundeten Vorliebe für Fontane vertritt. In einer Zeit, die den L'art pour l'art-Begriff noch nicht kannte, war es schon Fontanes Stolz, sich einen „Stilisten" zu nennen. Diese Stilbemühungen setzen nach der gemächlichen Breite der „Wanderungen" und „Vor dem Sturm" mit den balladesken Novellen ein, der Arbeitsprozeß wird ihr Ausfluß.

Steht ein Werk in den Hauptzügen vor Fontanes Phantasie, so folgt — meist in kürzester Frist — eine erste Niederschrift, die nicht viel mehr festhält, als Kapiteleinleitungen, Fixierung der Hauptpunkte, der inneren Gewichtsdisposition, der Charaktere und Begebenheiten. Dann fällt die wesentliche Arbeit und Schwierigkeit, das ästhetisch Entscheidende, auf die Ausführung des Einzelnen, der Pointen im Dialog, das von Fassung zu Fassung sichrere und

klarere Heraustreiben der Gestalten und Situationen, nicht zuletzt das Ausmerzen des Mißlungenen.

Briefstellen über „Grete Minde“ lassen keinen Zweifel an dieser Art ihrer Entstehung, wenn das Werk selbst nicht schon deutlich genug spräche. Noch am 5. Februar 79, Wochen nach dem gehofften Abschluß der Arbeit, lesen wir: „Mich nimmt noch immer meine für ‚Nord und Süd‘ bestimmte Novelle total in Anspruch. Auch die Korrektur der Abschrift, bei der ich jetzt bin (dritte Fassung!), ist noch wieder eine wochenlange Arbeit. Ich bin nun mal ein Bastler und Pußler und kann es nun nicht mehr los werden. Aber etwa am 15. bin ich wirklich fertig.“ Endlich hat Fontane seiner stilistischen Leidenschaft genug getan. Die Novelle erscheint bald darauf und findet das Lob der Kenner. „Im ganzen muß ich mit diesem Novellendebut sehr zufrieden sein.“ (11. Juni 79.)

Zweierlei weist in „Grete Minde“ zum frühen Fontane zurück: formal die Übernahme der Balladentechnik, stofflich die Anlehnung an gegenwartsferne Zeiten. Die Novelle trägt den Untertitel „Nach einer altmärkischen Chronik“ und schöpft aus der lokalen Überlieferung des altmärkischen Städtchens Tangermünde, das in der Kurfürstenzeit vor Ausbruch des dreißigjährigen Krieges durch einen Akt persönlicher Rache der vollständigen Einäscherung verfiel. Die Urheberin des Brandes, Grete Minde, wird zum Mittelpunkt der Novelle. Schlicht und volksliedhaft ist die Konzeption: Grete wächst im vertrauten Umgang der Kinderspiele mit dem Nachbarssohn Valtin auf. Unter den Ihren ist sie fremd: das Kind einer schönen jungen Frau, die aus der Ferne kam und bald starb. Nach dem Tode des Vaters unter dem harten Druck des älteren Stiefbruders und der bösen Schwieger faßt sie den Plan heimlicher Flucht mit Valtin. Drei Jahre vergehen. Sie begleiten Puppenspieler auf ihren Fahrten durch das Land, bis Valtin stirbt. Da kehrt Grete mit ihrem Kinde heim. Sie sucht

vergebens die Aussöhnung des Bruders, und als der Rat der Stadt ihr das mütterliche Gut weigert, steckt sie in einem Anfall irren Hasses die Stadt in Brand.

Es war die Frage, wie weit diese Geschichte ihrer Anlage nach dem Talent Fontanes entgegenkam. Eine individualisierende und psychologische Vertiefung schien nicht ratsam, da sie den stofflichen Elementen entgegengewirkt hätte. Nur eine Ausführung, die die Ferne der Vorgänge und Menschen unangetastet ließ, konnte zum Gelingen führen.

Es ist zu bewundern, bis zu welchem Grade Fontane diesen Ansprüchen auch gegen seine Natur gerecht zu werden vermochte, die über das rein Objektive hinaus zur persönlichen Durchdringung strebt und den umfassenden und begrenzenden Himmel einer Weltanschauung über den Vorgängen und Menschen zu wölben liebt. Man hat des öfteren an den balladesken Novellen das Unfontanische gerügt, aber es fragt sich vielmehr, ob sie unfontanisch genug sind, um geschlossene Kunstgebilde zu sein.

Der Anfang verspricht vollstes Gelingen. Die epische „Interesselosigkeit" ist gewahrt. Mag das erste Kapitel — bei dem übrigens die Erinnerung an Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" wach wird — noch zu idyllisch, zart und hell gestimmt sein, um den Grundakkord des Ganzen recht aufklingen zu lassen, der Fortgang zeigt einen straffen Aufbau ohne Nebenwerk, eine sichere Beherrschung und Einheit der Stimmung. Jeder Zug ist wichtig, Sparsamkeit und Eindringlichkeit zeichnen die Situationen aus, die (z. B. das Kapitel „Auf der Burg") im Gegensatz zu der regellosen Fülle in „Vor dem Sturm" sorgsam ausgewählt sind, an ihrer Stelle nicht nur schildern und Detail beibringen, sondern Symbolwert haben.

Fontane überträgt von seinen Heldenballaden die Technik des Knappen, Unvermittelten in der bloßen Nebeneinanderstellung von Situationen mit Ausschluß des Verbindenden und Nebensächlichen wirksam auf die Prosa und weiß durch die Distanz, die er zu seinem Stoff wahrt, den Verzicht auf psychologische Kleinkunst und

gemütliches Näherbringen, jenen reinen, kühlen Eindruck hervorzurufen, wie er oft bei älteren romanischen Novellen sich einstellt und hier vom Gegenstand gefordert war. Der Gehaltenheit, mit der weittragende Geschehnisse und Situationen, der schnelle Tod des alten Minde, der endgültige Bruch Gretes mit Trud, die bittende Schwester vor Gerdt, ohne Ausschmückung, ohne überflüssige Rede im Chronikstil gebucht werden, entspricht das Wesen der Menschen. Grete und Trud tragen ihren Haß jahrelang ohne äußere Zeichen in scheinbar friedlichem Beisammensein mit sich herum, bis er plötzlich blitzartig in den Szenen der verspäteten Heimkehr (Kap. 7 und 13) sich entlädt.

Der Eindruck des Ruckweisen, Sparsamen wird verstärkt durch die langen Zeiträume, die sich zwischen die isolierten Vorgänge der an sich schon kurzen Novelle schieben. Da sind immer wieder Jahre vergangen, ehe ein neuer Bildausschnitt vor das innere Blickfeld rückt. Die entscheidenden Schicksale Gretes und Valtins nach der Flucht werden übersprungen. Eine Kluft von drei Jahren trennt Abschied und Heimkehr, die ohne Vermittlung nebeneinandertreten, wie es die wortkarge Kunst des Volksliedes liebt.

Zum sprunghaft Jähen der Technik kommt die Herbe und Ferne der Gestalten. Es fehlt, was das Typische der fontanischen Menschen sonst ausmacht: ein Hauch des Liebenswürdigen, Anmutigen, Sympathischen, den später auch die letzte seiner Nebengestalten noch verbreiten kann. Nur hier und zum Teil in „Ellernklipp" sind Charaktere gekennzeichnet, die von Teilnahmslosigkeit und Haß, innerer Kälte und Freudlosigkeit erfüllt sind. Was man am typischen fontanischen Menschen Gefühlskälte gescholten hat, stellt sein wahres Wesen, Gefühlsverhaltenheit, recht heraus, wenn man sieht, wie er den Gestalten dieser Novelle unter dem Zwang des Stoffes jene Freudigkeit versagte, die seine liebevolle Teilnahme sonst stets zu schaffen weiß.

Grete Minde hat die verhaltene Leidenschaft und den fremdländischen Einschlag der Marie aus „Vor dem Sturm", aber nicht ihre Demut. Sie kann nicht leiden, aber sie will es auch nicht.

Sie bittet ihren Bruder um Verzeihung, aber es ist eine äußere Pose, von der ihr stolzer Sinn unberührt bleibt. Sie will nicht Trost und Gnade, sondern Recht, die Ratsmannen der Stadt sollen sie nicht aufrichten, sondern richten. — Trud besitzt die Liebe, die sie Grete und Valtin neidet, selbst nicht und weiß sich auch nicht die Liebe anderer zu erringen: fremd ist sie im eigenen Haus und muß vor dem alten Gigas den Blick senken, wenn er ihren Anschuldigungen Gretes mit der Frage antwortet: Liebt ihr das Kind? — Bei Gerdt, dem Stiefbruder Gretes, tritt die seelische Verhärtung vollends als Stumpfsinn auf, der ins Hämische umschlägt, wenn anderen ein Ärger oder Unrecht geschieht.

Diese unerfreulichen Menschen, die das persönlich Unbeteiligte, wie es schon aus den stilistischen Momenten spricht, vom Inhalt her verstärken helfen, haben einzig in Valtin, dem Geliebten Gretes, ihren Widerpart. Die Gestalt dieses Gutmütigen, der wider bessere Einsicht der Geliebten in die Fremde folgt und ein hartes Schicksal leidet, gab die einzige Möglichkeit einer menschlichen Zuneigung, eines innerlichen Mitgehens für Fontane, ohne den Charakter des Entwurfs zu schwächen. Doch er konnte der Versuchung nicht widerstehen, des Guten zu viel zu tun, wider sein instinktives Wissen um die Anforderungen des Sujets am Ende doch das Rein-Menschliche aufleuchten zu lassen, ein weltanschauliches Element in die Erzählung hineinzutragen, und so entstand jener Zwiespalt der inneren Form, der um so störender wird, je mehr die Novelle sich ihrem Ende nähert. Nicht daß die Menschen und Vorgänge fern bleiben, sondern daß sie nicht fern genug bleiben, ist der ästhetische Einwand, der gegen „Grete Minde" erhoben werden muß, daß Gespräch und Psychologie an Stelle der zu Beginn benutzten Darstellungsmittel treten. Und als erst einmal diese Elemente, denen Fontanes verwandte Natur antwortete, in das werdende Werk hineingeraten waren, mochte ein neuer, störender, dem ursprünglichen Plan entgegengesetzter Gesichtspunkt sich in den Besserungen der einzelnen Niederschriften immer mehr durchsetzen und auch in den ersten, einheitlichen Teil der Novelle eindrängen.

Fontane zieht seinen Gestalten, wie sie nun einmal sind und bleiben mußten, den Boden unter den Füßen weg, sobald sie anfangen, über sich und ihr Tun zu reden, ja über sich selbst zu Gericht zu sitzen. Grete ist glaubhaft, wie sie Fontane in überzeugende Situationen hineinstellt, aber sie wird Sprachrohr Fontanes und des neunzehnten Jahrhunderts, wenn sie zum sterbenden Valtin redet oder ihr Kind Trud und Gerdt zur Aufzucht geben will. Trud wird unwahr, wenn sie im Namen der poetischen Gerechtigkeit das Urteil über Gerdts Ausweisung der Schwester spricht. Fontanes Humanität brach doch am Ende durch die selbstgezogenen Schranken, duldete nicht, daß eine dichterische Wirklichkeit ohne Bezug zu seiner Weltanschauung bleiben, von dem ethischen Grund seiner Persönlichkeit losgelöst, ein selbständiges Leben führen sollte. Was ihm in der kurzen Versballade möglich gewesen war, erwies sich bei der noch so kurzen Prosaballade als Unmöglichkeit: ein Sehen und Nachbilden der Menschen von außen her.

Ein neues Bemühen, das geheime seelische Triebwerk dieser fernen Menschen darzulegen oder wenigstens teilweise aufzuhellen, kommt in Konflikt mit der anfänglichen balladesken Technik, die Psychologie der Gegenwart wird in diese fremden Seelen hineingetragen und damit ihrer herben, unversöhnlichen Art vom Dichter selbst widersprochen. Der Gegensatz der protestantischen Prediger Gigas und Roggenstroh zu den Nonnen von Arendsee ist nur noch um des Weltanschaulichen, Modernen, Fontanischen willen da, war die Absicht, das historische Kolorit durch diese Hinweise auf die erbitterten Glaubenskämpfe zu beleben, vorhanden, so ist sie überwuchert worden. Ein störender Ton subjektiver Parteinahme mischt sich in die objektiven Vorgänge. Unvermittelt treten der Kälte und dem Haß der Hauptgestalten die prononcierten Begriffe von Glauben, Liebe und Werkgerechtigkeit entgegen.

Was wir an Fontane sonst so hoch stellen, die einfache Tüchtigkeit seiner Natur, hier war sie einem Stoff nicht günstig, der seine Forderungen in sich trug und einen Verzicht verlangte, den Fontane wollen, aber nicht bringen konnte. Er leitet am Ende eine „Schuld“

Gretes daraus ab, daß sie nur aus Hoffart flieht, um sich schweren Verpflichtungen zu entziehen, nicht einem inneren Zwang folgt, und widerspricht damit der Gestalt, die von Anfang an anders hätte gebildet werden müssen, wenn Schicksal und Reue aus ihrem Wesen sich ergeben sollten, statt dem fontanischen Ethos zu entspringen. Er gönnt seinen Menschen ihr Eigenleben nicht und das führt die prachtvoll ansteigende Novelle zum matten Schluß. Wahrheit und Wirkung des Ganzen sind in Frage gestellt, die hohen Einzelvorzüge können keinen Ausgleich herbeiführen. Nur der wenigen, eindrucksvoll mit der Geschichte verflochtenen Landschaftsbilder und -stimmungen sei besonders gedacht. Ihre Klarheit, ihr herber Farbenglanz wird in den späteren Romanen nicht mehr übertroffen, nur hie und da noch erreicht. Was Fontane in Grete Minde von der Schönheit des nördlichen Herbstes — schon vom Wanderer durch die Mark wieder nnd wieder gerühmt und noch in „Effi Briest" die einzigartige Verklärung des Endes — festgehalten hat, ist das Bleibende des Werkes, selbst die visionäre Kraft der letzten Seiten weist nur darauf hin, daß der Stoff zu einer eindrucksvollen Volksballade sich der Form der modernen Prosanovelle nicht fügen konnte.

„Ellernklipp", die zweite der balladesken Novellen, ist bis in Einzelheiten das Gegenstück zu „Grete Minde". Fontane war sich dieser Verwandtschaft wenigstens vom Stil her bewußt, denn er grenzt beide in einem Briefe humoristisch als „Mit-Und-Novellen" gegen die modernen, die „Ohne-Und-Novellen" ab. „Ich opfre Ihnen" — heißt es in dieser sehr charakteristischen Auslassung, die Verwahrung gegen die Verbesserungen einlegt, denen er sich bei der Einsicht der Korrekturbogen zu „Ellernklipp" ausgesetzt sieht — „meine ‚Punktums', aber meine ‚Unds', wo sie massenhaft auftreten, müssen Sie mir lassen. Ich begreife, daß einem himmelangst dabei werden kann, und doch müssen sie bleiben, nach dem alten Satze: von zwei Übeln wähle das kleinere. — Warum müssen

sie bleiben? Es stört, es verdrießt usw. Und doch! Ich bilde mir nämlich ein, unter uns gesagt, ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur einen Ton und eine Form haben, sondern ein wirklicher. Das heißt also ein Schriftsteller, der den Dingen nicht seinen altüberkommenen Marlitt- oder Gartenlaubenstil aufzwängt, sondern umgekehrt einer, der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt. Und so kommt es denn, daß ich Sätze schreibe, die vierzehn Zeilen lang sind, und dann wieder andre, die noch lange nicht vierzehn Silben, oft nur vierzehn Buchstaben aufweisen. Und so ist es auch mit den ‚Unds'. Wollt' ich alles auf den Und-Stil stellen, so müßt' ich als gemeingefährlich eingesperrt werden. Ich schreibe aber Mit-Und-Novellen und Ohne-Und-Novellen, immer in Anbequemung und Rücksicht auf den Stoff. Je moderner, desto Und-loser. Je schlichter, je mehr sancta simplicitas, desto mehr ‚Und'. ‚Und' ist biblisch-patriarchalisch und überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren. Im Einzelfall — dies gesteh ich gern zu — kann es an der unrechten Stelle stehn, aber dann muß der ganze Satz anders gebildet werden. Durch bloßes Weglassen ist nicht zu helfen. Im Gegenteil." Nimmt man zu dieser Rechtfertigung, aus der deutlich ein bewußter Stilkünstler spricht, ein späteres Bekenntnis hinzu, das das Problem der lebendigen Rede in der Dichtung berührt, so heißt es ähnlich: „Wie soll man die Menschen sprechen lassen? Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt und daß ich auch die Besten (unter den Lebenden die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin — auch darin meine französische Abstammung verratend — im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht. In ‚Grete Minde' und ‚Ellernklipp' herrscht eine absolute

Simplizitätssprache, aus der ich, meines Wissens, auch nicht einmal herausgefallen bin; in ‚L'Adultera' und ‚Schach von Wuthenow' liegt es umgekehrt."

Diese Briefstellen, wichtig für Fontanes Einsicht in die Gesetze der epischen Kunst und das Spezielle der eignen Begabung, lassen eine wesentliche Frage unberührt. Es kommt alles darauf an, inwieweit ein Stoff, der, wie Fontane richtig erkennt, nicht indifferent ist, sondern schon bestimmte Forderungen in sich trägt, und die Natur des Dichters, das, was von ihr mittels des Stoffes heraustritt, zu einer höheren Einheit zusammengehn, Form im höheren Sinn werden kann.

In „Grete Minde" war die Synthese von stofflichem Vorwurf und dichterischer Verarbeitung nicht zwingend gewesen. Fontane kannte wohl seine Anforderungen und suchte ihnen nachzukommen; er bemühte sich um eine Simplizitätssprache, um einen der Sache entnommenen Stil, um die Schlichtheit und sancta simplicitas: er schrieb eine Und-Novelle. Aber charakteristische Elemente seines Wesens, das Französische, Geistreiche, der Hang zu persönlicher Anteilnahme, standen dieser Bemühung zu fremd gegenüber, als daß eine volle Durchdringung hätte erreicht werden können. Trotz aller stilistischen Leidenschaft schuf Fontane immer von einer lebendigen Mitte her, der mitfühlende Mensch bekam über den denkenden Künstler das Übergewicht. Ohne sein Wissen drängte die Causerie und Parteinahme unter der Maske pointierten Gesprächs über religiöse Gegensätze sich ein, und so fiel er am Ende doch aus der Simplizitätssprache sich selbst nicht wissender Menschen. Grete Minde und Trud analysierten sich, sprachen ihr Inneres aus, brachten es auf eine Formel, wurden geistreich auf Kosten der dichterischen Wirklichkeit, wurden moderne Menschen, ihr Historisches wurde bloßes Kostüm.

In „Ellernklipp" ist Fontane zum zweitenmal an der Aufgabe gescheitert, eine ihm unmögliche Synthese zu erzwingen. Wieder die Bearbeitung eines fernen Stoffes, diesmal nach einem Harzer

Kirchenbuch. Im Herbst 1879 entsteht die erste Niederschrift, wie bei „Grete Minde“ ein unausgeführter, alles feineren Details entbehrender Rohentwurf, der dann längere Zeit ruht. Erst ein Brief vom 14. März 80 verhandelt mit Karpeles, dem Redakteur der Westermannschen Monatshefte über den Vorabdruck. Als er gesichert ist, geht Fontane noch vor Aufsuchen der Sommerfrische in Berlin an die eigentliche Arbeit, die zweite Fassung. „‚Ellernklipp‘ liegt in verschiedenen Kapiteln links und rechts auf meinem Tisch. Ich bin sehr fleißig dabei, komme aber nur langsam von der Stelle, da sich das Theater in Gastspielen überschlägt. Andere Störungen fahren auch dazwischen.“ (3. Juni 80.) Erst die Zurückgezogenheit in Wernigerode läßt die volle Arbeitskraft der Korrektur zugute kommen. Von Anfang August ist er dauernd um die Novelle bemüht, und wie bei „Grete Minde“ bereitet die endgültige Herstellung des Textes dem Stilisten die größte Mühe und Sorge. „Es hapert mitunter mehr, als man, in Hoffnungsduselei, annehmen zu müssen glaubte. Volle acht Tage habe ich gebraucht, um das in Abschrift vor mir liegende erste Kapitel in Ordnung zu bringen (dritte Fassung!). Und ein paar Stellen genügen mir auch jetzt noch nicht und müssen, nach erneuter Abschrift, wieder unter die Feile. Nun müssen Sie aber nicht fürchten, daß das so weiter geht. Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile... Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken. Daher diese Sorge, diese Pusselei. Das Folgende kann mir nicht gleiche Schwierigkeiten machen, und so denk' ich, ich verspreche nicht zuviel, wenn ich sage: ich werd' es am 31. d. M. eingeschrieben zur Post geben.“ (18. August 80.)

Den Inhalt der Novelle hat Fontane auf Grund der ersten Niederschrift so skizziert: „Ellernklipp. Nach Aufzeichnungen eines Harzer Kirchenbuches. Spielt unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege in einem Harzdorf. Eifersucht des Vaters gegen

den Sohn. Der Sohn fällt als Opfer, bis zuletzt auch der Alte den Visionen seiner Schuld erliegt. Hauptfigur: ein angenommenes Kind, schön, liebenswürdig, poetisch-apathisch, an dem ich beflissen gewesen bin, die dämonisch-unwiderstehliche Macht des Illegitimen und Languissanten zu zeigen. Sie tut nichts, am wenigsten etwas Böses, und doch verwirrt sie regelrechte Verhältnisse. Sie selbst, ohne den Grundton ihres Wesens zu ändern, verklärt sich und überlebt das Wirrsal, das sie gestiftet."

Diese Skizze, der die Ausführung entspricht, zeigt schon, was „Ellernklipp" mit „Grete Minde" verbindet und wo die geheimen Gefahren des Stoffes für Fontane lagen. Es handelt sich um Menschen der Vergangenheit, nicht so fern wie in der Tangermünder Geschichte, aber immerhin reichlich hundert Jahre zurückliegend und darum von einer Psyche, die Wesentliches von dem konzilianten Fühlen der modernen Gegenwart trennt. Das Balladeske der Vorgänge — Eifersucht, Mord und Sühne aus Liebesleidenschaft —, das Undifferenzierte der Menschen, die in der Weltabgeschiedenheit ihres Harzdorfes ein einfaches, bodenständiges Dasein führen, legten eine knappe Ausführung nahe, mehr auf Anschaulichkeit, Farbigkeit und den Gestus gestellt, als auf seelische Tiefenschürfung, psychologische Analyse und innere Beweglichkeit. Wieder gibt Fontanes Reflexion ihm die richtigen Mittel an die Hand, aber wieder sprengt seine Empfindung die innere Form. Nur wird der Bruch weniger bemerkbar, da eben „Ellernklipp" dem zeitgenössischen Empfinden immerhin näher gerückt ist, als die ganz ferne Fühlweise der nachreformatorischen Zeit.

Wie in „Grete Minde" tritt die Verschiebung der treibenden Kräfte erst allmählich ein. Die ersten Kapitel sind am geschlossensten komponiert und ausgeführt, ein rechtes Präludium der Geschichte und dem zu stimmungsweichen Anfang von „Grete Minde" entschieden überlegen. Die Gestalt der noch kindlichen Hilde ist mit ganz wenigen Strichen sicher gezeichnet. Ihre moralische Indifferenz, das Erdhafte, mit der Natur Verwachsene, der Wechsel von Jähe und Lässigkeit, das Fremdartige, das vom Blut her als un-

bestimmte Sehnsucht nach einem fernen Draußen, als innere Heimatlosigkeit sich kundgibt, dazu ein leiser Hang zum Mystischen, ein Streben aus der strengen Kälte des Protestantismus zum sinnlich Anschaubaren des alten Glaubens, wie es auch in „Grete Minde" und später in „Cécile", der nachgeborenen Schwester Hildes, lebt — all dies wird bei Fontane zum glaubhaften Ausdruck einer menschlichen Einheit, einer klar umrissenen Gestalt. Hier ist jene geforderte Simplizität erreicht, jenes einfache, von keiner Reflexion und psychologischen Ausdeutung gestörte Schauen der Welt, jenes reine Auffangen der Sichtbarkeit, das die epische Kunst so nahe an die bildenden Künste rückt.

Aber wieder beginnt auch das Problematische der Novelle bei der lebendigen Rede. Es ist ein anderes, im Simplizitätsstil schreiben und Menschen Simplizitätssprache sprechen zu lassen. Hilde wird altklug, mit einem Berliner Einschlag, im Konfirmationsunterricht bei Pastor Sörgel; und bleibt diese Störung im ersten Teil der Novelle, wo der Formzwiespalt noch nicht eingetreten ist, auch vereinzelt, ihre Worte wollen schon jetzt nicht recht mit ihrem Gebaren zusammenstimmen, sei es, daß sie zur alten Schaffnerin Grissel — eine Parallelfigur zur Regine in „Grete Minde" —, zu Martin — der wie Valtin das passive Element in der Bewegungsökonomie der Novelle vertritt — oder zu Melcher Harms spricht, dem alten Viehhirten und Konventikler.

Pastoren und Konventikler, von „Vor dem Sturm" bis zum „Stechlin" Lieblingsfiguren Fontanes, verdanken ihre wichtige Stellung im Gebäude seiner Romankunst dem Umstand, daß sie ein willkommenes und natürliches Mittel sind, lang und geschlossen reden zu lassen, vor allem Weltanschauliches beizubringen. In den späteren Werken findet eine engere Verflechtung dieser Figuren in das Gefüge statt, der Geist und das Ethos der Beschaulichen und Konzilianten ist oft das Ethos des ganzen Werkes. Auf der Frühstufe der balladesken Novellen ist es noch Teilgehalt und wird verhängnisvoll, da es der Interpret hereinschmuggelt, statt aus dem Kern der Geschichte herausentwickelt.

In „Grete Minde" sind Gigas und die Arendseer Nonnen die weltanschaulichen Gegenpole; in „Ellernklipp" Melcher Harms und Sörgel. Dogmenstrenge und Werktätigkeit stehen dort, starrer Glaube und Menschenliebe hier sich gegenüber, ohne daß die Notwendigkeit einer inneren Beziehung zur vorgetragenen Geschichte fühlbar würde. „Ellernklipp" scheint zwar eine leise Neigung zu breiterer epischer Entfaltung, gegenüber der knappen Begrenzung, der Bildtechnik in „Grete Minde" ein Nebeneinander fremder Elemente eher zuzulassen. Doch es hat damit nicht sein Bewenden. Wie Gigas für erlaubt hält, aus dem Übereinkommen der menschlichen Gesellschaft herauszutreten, wenn ein höherer Ruf es gebietet, und damit metaphorisch von den Forderungen des Blutes redet, denen das Handeln oft mehr unterworfen ist als der Konvention, so erkennt der Heidereiter die Berechtigung eines eigenen Willens bei Hilde an, fühlt er sich selbst unter dem Zwang eines Verhängnisses, das einfach besteht und worüber ein Reden und Urteilen nicht taugt. „Es wird nichts Gutes. Ich fühl' es ... Es kann nicht. Ich habe wohl das Einsehen und das Auge, daß es besser wär', es wäre anders; aber weiter hab' ich nichts. Und ob die Schuld mein ist oder nicht, und ob ich's verfahren hab' oder nicht, es muß bleiben, wie's ist, und es muß gehen, wie's will." Der seltsame Zwiespalt dieser Auseinandersetzung offenbart den Zwiespalt Fontanes: ein Nicht-urteilenwollen und ein Urteilenmüssen, ästhetische und persönliche Forderung liegen im Streit. Solche Stellen sind Warnungstafeln, die Fontane sich selbst aufrichtet. Die Formulierung des Melcher Harms: „Ihr Blut ist ihr Los, und den Jungen reißt sie mit hinein. Es geschieht, was muß, und die Wunder, die wir sehen, sind keine Wunder. Ewig und unwandelbar ist das Gesetz", ist ein Drücker und wäre entbehrlich, wenn in der Darstellung alles herausgekommen wäre. Aber schließlich gibt es doch Wunder, Umbiegungen der Charaktere und der Geschichte, Frontwechsel und Schwächungen. Fontane läßt den Heidereiter in langer Rede an seinem Geburtstag sich ergehen, mit psychologischer Kleinkunst in seinem eigenen Innern hellsichtig

herumspüren, um den seelischen Zustand vor der Tat zu zeichnen und diese zu begründen. Weniger wäre mehr gewesen, die jähe Schlagkraft der Szene, in der Vater und Sohn auf Ellernklipp zusammenprallen, hatte solche subtile Vorbereitung nicht nötig, verwischte vielmehr den plastischen Umriß des wortkargen, ungefügen Mannes. — Auch Hildes Charakter wird umgebogen. Ist ihre Heirat aus „Furcht und Dankbarkeit" noch allenfalls glaubhaft, ihre Verklärung in „Frieden, Schauen, Versöhnung", die Verkehrung ihrer Natur in Demut und Werktätigkeit wird lediglich berichtet, bleibt ein fontanischer Wille, dem die formende Hand fehlt. Der Dichter mag das selbst gefühlt haben, als er die Begebnisse, die dem Selbstmord des Heidereiters folgen, in raschem Kehraus auf das letzte Kapitel beschränkte. Es tut dem Ganzen mehr Eintrag, als das es die Geschichte abschlösse, die schon vorher zu Ende ist.

Die Analyse der Novelle führt zu den gleichen Resultaten wie bei „Grete Minde". Zahlreiche äußere Vergleichspunkte lassen sich zwischen beiden auffinden: die Parallelität der Personen; die Plötzlichkeit der entscheidenden Szenen; die typische Frist von drei Jahren, die nach dem Hauptvorgang sich einschiebt und die seelischen Wandlungen im Dunkel läßt; die Konfrontierung ähnlicher Momente wie das Einbringen des erschossenen Wilddiebes und des Heidereiters; das Beziehen der Geschichte auf volkstümliche Verse, die von Unbeteiligten gesungen werden; gespensterhafte Züge, wie das Rufen im Elsbruch: all dies geht auf die Balladentechnik zurück, die hier nicht mehr so ausschließlich wie in „Grete Minde", aber doch der Hauptsache nach noch herrscht. Dieselbe unfontanische Stimmung der Freudlosigkeit, der unversöhnlichen Härte, der lähmenden Trauer kehrt wieder, der Herbst als die der Stimmung entsprechende Jahreszeit. Grete Minde vertrauert ihr Leben mit der Hut des Kindes von Gerdt und Trud, Hilde und Martin leiden darunter, daß die Freude nicht in ihrem Hause heimisch ist, das Leben wird ihnen zur Last. Die alte Griffel fällt ins Unsymphatische, Hämische wie Gerdt —, wenn sie auf Hilde und

Martin zu sprechen kommt und den Geist des Hauses treffend in die Worte faßt: „Was ein richtiger Heidereiter ist, der hält auf den alten Bund und aufs alte Testament. Und warum? Weil es schärfer ist.“ Solche Sätze entsprachen wenig Fontanes Meinung, die am Ende den versöhnlichen Schluß erzwang, das deutliche Symbol des Zwiespaltes von Konzeption und Ausführung, von objektiv-balladesker und subjektiv-persönlicher Strebung, die nicht zur Einheit gekommen waren.

Stark und rein wirken auch in „Ellernklipp“ die Landschaftsszenerien und -stimmungen. Aber Fontane täuschte sich über ihre Bedeutung, wenn er eine einheitliche Wirkung der Novelle von diesen Elementen erhoffte: „Man muß selber nach Wernigerode gehen, auf einem Waldhügel oder einer Graswalze sitzen und die Geschichte von dem rotblonden, nicht zum Glücke geborenen Kinde lesen.“ Er prätendiert, eine Stimmungsnovelle geschrieben zu haben, und das läßt an Theodor Storm denken. Gewiß kommt er dem rückhaltlos bewunderten Lyriker und epischen Gegenpart nirgends näher, aber ein genaueres Zusehen deckt den ganzen Unterschied der beiden Naturen auf.

Bei Storm ist „Stimmung“ Ausdruck seines Lebensgefühls und Zentrum seiner Kunst, bei Fontane ein Darstellungsmittel neben anderen. Weltabgeschiedenheit und Weltfremdheit charakterisieren den stormschen Menschen, Primitivität seine Konflikte. Bei Fontane bleibt das Primitive und Ferne eine Stilforderung des Stoffes, in seinen späteren Werken ist er oft sehr kompliziert und aktuell. Stormsche Gestalten sind zart und durchsichtig, haben mehr Seele als Körper, sind mit leichten Aquarellfarben gemalt, die nichts Plastisches und Erdschweres festhalten können, Landschaft und Figur gleicherweise in Stimmung auflösen. Bei Fontane ist stets der plastische Mensch Hauptsache, ihm wird alles untergeordnet, Stimmung bleibt — selbst in „Ellernklipp“ — ein Mittel zur Verdeutlichung. Storms zarte und doch zähe Empfindung ist von

einer seltsamen Unbeweglichkeit. Zeiträume werden überwunden, das Zeitgefühl getötet, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft verschwimmen in einer reinen Gegenwärtigkeit seelischen Seins. Er tendiert auf Resultate statt auf Prozesse, aufs Zuständliche statt auf Handlung, alles ist dem einen Gesichtspunkt der Stimmung untergeordnet. — Soweit in „Ellernklipp" diese Elemente im Spiel sind, handelt es sich um Ausdruck menschlichen Wesens und den Charakter der erzählten Geschichte, nicht um ein ursprünglich im Erzähler Gesetztes. Fontane hält sich in „Grete Minde" und „Ellernklipp" im Typischen, weil er archaistische Wirkungen anstrebt, Storm muß im Typischen verbleiben, weil er alles in der Form der Stimmung erlebt, die auf ein Verwischen der scharfen Konturen, ein Tilgen der charakteristisch-individuellen Züge von vornherein aus ist. Wenn er das Eigenste im Schicksal seiner Menschen in die Vergangenheit legt, erzählerisch durch dritte Personen beibringen oder sie als Erzähler des eigenen, hinter ihnen liegenden Schicksals und Lebens auftreten läßt, schon abgeklärt, unter Löschung des Charakteristischen zum Allgemeinen emporgeläutert, so handelt es sich dabei um den Ausdruck seines persönlichen Welterlebens, während Fontane die gewollte Typisierung am Ausdruck seiner Natur, die zum Charakteristischen strebt, hinderte. Storms Menschen reden immer eine Schrift- und Literatursprache, individuelle Tonfälle, wie sie der spätere Fontane meisterhaft nachbildet, würden der einheitlich bindenden Stimmung seiner Novellen, ihrem gleichmäßigen Fluß, ihrer Romantik entgegenwirken. Bei Fontane ist das Romantische, wie die frühe Balladenproduktion zeigt, eine äußere Technik, er selbst ganz unromantisch, eine wirklichkeits- und gegenwartsfrohe Natur, die die Dinge gern ohne den verhüllenden Schleier der Stimmung sieht. Rückt er Storm in „Ellernklipp" nah, so ist es gerade das Unfontanische, was die Verbindung schafft. Und der Bruch in beiden balladesken Novellen weist deutlich darauf hin, daß er auf unrechtem Weg, noch ein Werdender und Suchender war.

3. Schach von Wuthenow

Der Ring der epischen Frühwerke wird mit „Schach von Wuthenow" geschlossen. „L'Adultera", die nächste Veröffentlichung, bringt den Durchbruch in die eigentliche Welt Fontanes, die moderne Berliner Gesellschaft. Und darum ist diese Novelle als Übergangsprodukt zwiespältiger noch als die früheren, die streitenden Elemente mischen sich in noch viel auffälligerer Weise.

Zum letztenmal bearbeitet Fontane einen Stoff der Vergangenheit, der Zeit von 1806 unmittelbar vor der Schlacht von Jena. Aber die Ruhe und Breite der Erzählung aus „Vor dem Sturm", dem Roman vom Winter 1812/13, die altmodische Technik seiner Menschenschilderung wird nicht mehr aufgenommen. Stilistisch und formal rückt „Schach von Wuthenow" ebensoweit von dem Frühroman ab, wie sie stofflich sich nahetreten. Das hervorstechendste Merkmal der reifen Prosakunst, das Hauptmittel der Charakterisierung bei Fontane, das lebendige Gespräch, die geistreich pointierte Rede gibt schon dieser geschichtlichen Novelle eine stark moderne Färbung. Es wird viel und leidenschaftlich gesprochen, und wenn auch in den großen Redeszenen und -kapiteln im Salon der Frau von Carayon, bei Prinz Louis, bei Sala Tarone noch manchmal bestimmte Fragen diskatiert werden, noch nicht das reine Sprechen um des Sprechens willen, das scheinbar zufällige, wechselnde und doch von künstlerischer Intention getragene Improvisieren herrscht, so ist doch die Unbeholfenheit der abgezirkelten Gesprächsthemen, das ängstliche Aussparen des Redestoffes verschwunden. Fontane weiß nun den französischen Einschlag seines Temperamentes ins hellste Licht zu setzen, ist sich der besonderen Art seiner Begabung bewußt geworden und sucht sie dichterisch fruchtbar zu machen.

Eingelegte Briefe bringen jetzt statt Tatsachenmitteilung Causerie, Disput, Reflexion und verstärken die Wirkung des Gesprächhaften.

Um Menschendarstellung handelt es sich auch im „Schach“, die Geschichte bleibt nebensächlich, aber wenn bisher die Gestalten in klarer Bildlichkeit angeschaut wurden, so gleitet jetzt das Interesse auf die psychische Analyse über. Die bunte Außenwelt tritt ganz zurück, das Seelische bekommt den Hauptakzent, Fontane hat jetzt weniger Interesse daran, Menschen zu sehen, als ihre Tonfälle zu hören. Er will das innere Triebwerk ihrer Seelen aufspüren. Das Psychologische tritt in den Vordergrund.

Es hängt mit dieser Wandlung zusammen, daß Fontane sich nun Spezialfällen des Menschlichen zuwendet. Auch die psychologische Darstellung war ein Gebiet, das erst erobert werden mußte. Wo anders als bei absonderlichen seelischen Problemen, bei ungewöhnlichen Vorfällen und Geschicken konnte sie besser geübt werden. Er greift nach Stoffen, die dem neuen Bestreben entgegenkommen. „Schach von Wuthenow“, „L'Adultera“, „Cécile“ sind die Werke dieser Wegstrecke. Erst nachdem die neuen Kunstmittel des Gesprächs und der psychologischen Analyse erprobt und erworben waren, wandte Fontane sich wieder wie in „Vor dem Sturm“ der dichterischen Verklärung des durchschnittlichen Menschentums zu, um in einer restlosen Durchdringung von Stoff und Form, persönlichem und sachlichem Gehalt das ihm Höchstmögliche zu erreichen.

„Schach von Wuthenow“ hat mit den früheren Werken das Zurückgreifen auf die Vergangenheit gemein. Einem geschichtlich und lokal streng begrenzten Milieu entwächst der interessante Einzelfall. Fontane skizziert den Inhalt folgendermaßen: „‚Schach von Wuthenow‘ spielt im Sommer 1806: Zeit des Regiments Gendarmes. Inhalt: Eitlen, auf die Ehre dieser Welt gestellten Naturen ist der Spott und das Lachen der Gesellschaft derart unerträglich, daß sie lieber den Tod wählen als eine Pflicht erfüllen, die sie selber gut und klug genug sind, als Pflicht zu erkennen, aber auch schwach genug sind, aus Furcht vor Verspottung nicht erfüllen zu

wollen." Und am Schluß der Novelle, in einem Brief Bülows, der Kontrastfigur zu Schach, heißt es: „Der Schach-Fall ist durchaus Zeiterscheinung, aber, wohlverstanden, mit lokaler Begrenzung, ein in seinen Ursachen ganz abnormer Fall, der sich in dieser Art und Weise nur in Seiner Königlichen Majestät von Preußen Haupt- und Residenzstadt, oder, wenn über diese hinaus, immer nur in den Reihen unserer nachgeborenen fridericianischen Armee zutragen konnte, einer Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel, und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat."

Fontane interessiert nur die Gestalt, richtiger das Problem Schach. Die seelische Analyse der Gestalt ist der Inhalt der Novelle. Alles andere wird Beiwerk. Und das Rein-Menschliche scheidet beim Fall Schach, der „durchaus Zeiterscheinung" ist, wie Bülow im Namen Fontanes epilogisierend erklärt, von vornherein aus. Im Gegensatz zu „Vor dem Sturm", wo die Menschen aus sich heraus, soll Schach nur aus seiner Zeit heraus begriffen werden. Die menschliche Anteilnahme Fontanes wird zurückgedrängt vom Interesse des Psychologen, Schach wird zum bloßen Objekt einer forscherlichen Untersuchung. Trotz der modernen Mittel des Gesprächs und der minutiösen seelischen Schilderung bleibt eine Fremdheit, eine weite Distanz nicht nur zwischen Fontane und seinem Helden, auch zwischen dem Leser und dem Werk, „Schach von Wuthenow" bleibt den balladesken Novellen benachbart, ihrer kühlen, künstlichen Zurückhaltung, die erst mit „Irrungen, Wirrungen" für immer verabschiedet wird.

Geschichtlichen Studien galt bei dieser Zeitnovelle mit lokaler Umgrenzung Fontanes erstes Bemühen. Von ihnen berichten die frühsten Daten der Vorgeschichte. „Jetzt lese ich die Memoiren von Sophia Schwerin, aus denen ich noch viel lerne (mehr als ich erwartete), und werde, wenn ich damit fertig bin, die von Harnisch und Kügelgen folgen lassen. Ich brauche nämlich Züge aus diesen Büchern zu einer Novelle." (13. Aug. 78.) Sorge um histo-

rische Genauigkeit spricht aus einem Brief an Mathilde von Rohr, der er den Stoff mit allen Details verdankt („Wanderungen" I, S. 470): „Es ist eine rein literarische Frage, oder allenfalls auch eine historische, die mich heute schreiben läßt. Ich lese jetzt fleißig in Frau Rombergs ‚Sophia Schwerin', finde darin den Namen von Schack und wollte hiermit gehorsamst anfragen, ob dieser von Schack derselbe ist, der in dem Leben Fräulein von Crayns die Hauptrolle spielt. Ich denke mir, Frau von Romberg wird diese Frage mit ja oder nein beantworten können. Vielleicht fügt Frau von Romberg aus ihren Erinnerungen wenigstens annähernd genau hinzu, in welchem Jahre der ganze traurige Vorfall stattfand. Dies ist wichtiger für mich, als Sie glauben können. Das Berliner Leben unmittelbar nach der Schlacht bei Jena — ich meine etwa von 1808—1810, wo das königliche Paar aus Ostpreußen wieder in der Hauptstadt eingetroffen war — war total anders als in den Jahren, die der Jenaer Affäre unmittelbar vorausgingen. Das Kolorit der einen Zeit paßt nicht für die andre. Stimmungen, Anschauungen, alles hatte sich geändert. Nun ist es zwar wahr, daß ich die eine Zeit, sagen wir von 1804 bis 1806, geradesogut schildern könnte wie die andre (1808—1810). Jede der beiden Epochen läßt sich gut verwenden; jede hat, novellistisch angesehn, ihre besonderen Vorzüge. Aber um mit freudvoller Sicherheit zu schildern, muß ich doch beim Schildern die Gewißheit haben: die Dinge vollzogen sich wirklich zu dieser Zeit und zu keiner andern. Beunruhigt mich fortwährend der Gedanke: ‚du schilderst jetzt 1805, es ist aber vielleicht 1809 gewesen', so lähmt das meine Kraft." (11. Aug. 78.)

Freilich hatte Fontane schon 1873 in einem Aufsatz „Willibald Alexis" über das Pseudo-Historische des „Roland von Berlin" geschrieben: „Historischer Sinn, poetisches Ahnungsvermögen, rückwärts gewandte Begeisterung, unbedingte Muse, jahrzehntelanges Studium, sie alle sind nötig, um eine Seele derart zu bilden und zu pflegen, daß sie unter den Lebenden unserer Tage wie unter Schatten und unter den Schatten der Vergangenheit wie unter lebensfrischen Ge-

stalten wandelt." Aber die abzuschildernde Zeit lag im „Schach" weniger weit zurück als in diesem Roman des Alexis, Fontane war als Geschichtskenner und -liebhaber mit der Zeit schon vertraut, er stand nicht völlig fremden Dingen gegenüber, das Milieu konnte ihm, der noch jung in das „Weltdorf" Berlin gekommen war, auch keine Schwierigkeiten bereiten. So hat schon diese ängstliche Sorge ums „Historische", wie sie aus dem zitierten Briefe spricht, etwas Mißliches und läßt die rechte Sicherheit einer festen Konzeption, der Einheit von Idee und Anschauung vermissen. Es wird zu zeigen sein, wie Fontane schließlich eine Reihe von Ansichten aus verschiedenen Gesichtspunkten, aber nicht seine Ansicht über das Problem Schach gab, mögliche Lösungen statt der Lösung, eine forscherliche Analyse des Helden statt einer künstlerischen Synthese aus der lebendigen Vision.

Daß Fontane seiner Sache nicht ganz sicher war, zeigt ein Brief vom 3. Juni 79, wo er nach Abschluß des Quellenstudiums und schematischen Entwurfs an die Arbeit geht: „Ein paar Wochen will ich mir in Wernigerode Erholung gönnen und bloß laufen und klettern, dann aber hoff' ich fleißig sein und endlich die bewußte Fräulein von Crayn-Novelle schreiben zu können. Alles ist vorbereitet und der Stoff längst in Kapitel eingeteilt. Das erste Kapitel hab ich schon zwei-, dreimal geschrieben, aber immer wieder verworfen. Die Einleitung, wie ich sie jetzt habe, scheint mir aber die richtige zu sein." Andere Umstände treten hinzu, um die Einheitlichkeit des Werkes zu gefährden. Eine rasche Ausführung hätte vielleicht die Brüchigkeit der Anlage ein wenig ausgleichen können. Aber die Arbeit bleibt liegen. Die erste Niederschrift der „L'Adultera", dieser so ganz aktuellen und unhistorischen Geschichte, drängte Fontanes Stimmung und Phantasie in andere Bahnen. Dann verzögert der Wiener Eheroman „Graf Petöfy" von neuem die lang aufgeschobene Schach-Novelle. Erst im Jahre 1882 wird sie in zäher Arbeit und nicht ohne innere Widerstände zu Ende gefördert. Fontane mochte fühlen, daß er über das Fragment hinausgewachsen war, wenn er sich das auch, um schaffens-

freudig zu bleiben, nicht eingestand. Er sucht beim Abschluß die Bedenken seiner Frau an der psychologischen Glaubwürdigkeit der Schach-Gestalt zu zerstreuen, führt seine Motivierung in klarer Rechnung Punkt für Punkt vor (19. Juli 82). Trotzdem bleiben Zweifel. Er zwingt sich schließlich, während der Abdruck in der Vossischen Zeitung schon begonnen hat, zur endgültigen Fertigstellung. „Die Novelle" — schreibt er am 6. August — „macht mir noch furchtbar viel Arbeit, aber ich habe mich nun drin ergeben; an manchen Tagen sitz' ich bis vier und selbst bis fünf Uhr fest auf meinem Zimmer." Aber selbst die Vollendung bringt nicht das Ende der vielfachen Bemühung, bei der Buchausgabe gibt es neue Verhandlungen über den Titel. Doch alle neuen Vorschläge: 1806; Vor Jena; Et dissipati sunt; Gezählt, gewogen und hinweggetan; Vor dem Niedergang, müssen wieder dem anfänglichen „Schach von Wuthenow" weichen. Sie wiesen nur aufs Historische und Sachliche hin, und der Mensch war schließlich auch hier, trotz aller historischen Determiniertheit, zur Hauptsache geworden, Fontane hatte am Ende der Novelle eine Deutung des Schach-Falls gegeben, die die Gestalt bei aller Problematik auf ein Rein-Menschliches zu stellen suchte: Und soweit dies von der ursprünglichen Absicht wegführt, in seiner Reifezeit würde er gewißlich den Stoff von eben diesem Punkte aus einheitlich gestaltet haben, der auf der Frühstufe seiner Kunst sich dem Dichter erst nach den widersprechendsten Erklärungen und Beurteilungen der Gestalt darbot.

Bülow, der Gegner Schachs, dem die Funktion Bninskis in „Vor dem Sturm" zufällt, sieht den Fall so: „Ein Offizier verkehrt in einem adligen Hause; die Mutter gefällt ihm, und an einem schönen Maitage gefällt ihm auch die Tochter, vielleicht oder sagen wir lieber sehr wahrscheinlich, weil ihm Prinz Louis eine halbe Woche vorher einen Vortrag über ‚beauté du diable' gehalten hat. Aber gleichviel, sie gefällt ihm, und die Natur zieht ihre Konsequenzen. Was unter so gegebenen Verhältnissen wäre

nun wohl einfacher und natürlicher gewesen, als Ausgleich durch einen Eheschluß, durch eine Verbindung, die weder gegen den äußeren Vorteil, noch gegen irgendein Vorurteil verstoßen hätte. Was aber geschieht? Er flieht nach Wuthenow, einfach weil das holde Geschöpf, um das sich's handelt, ein paar Grübchen mehr in der Wange hat, als gerade modisch oder herkömmlich ist und weil diese ‚paar Grübchen zuviel' unsern glatten und wie mit Schachtelhalm polierten Schach auf vier Wochen in eine von seinen Feinden bewitzelte Stellung hätten bringen können. Er flieht also, sag' ich, löst sich feige von Pflicht und Wort, und als ihn schließlich, um ihn selber sprechen zu lassen, sein ‚Allergnädigster König und Herr' an Pflicht und Wort erinnert und strikten Gehorsam fordert, da gehorcht er, aber nur, um im Moment des Gehorchens den Gehorsam in einer allerbrüskesten Weise zu brechen. Er kann nun mal Zietens spöttischen Blick nicht ertragen, noch viel weniger einen neuen Ansturm von Karikaturen, und in Angst gesetzt durch einen Schatten, eine Erbsenblase, greift er zu dem alten Auskunftsmittel des Verzweifelten: un peu de poudre." So sieht es Bülow, der Gegner des nachfridericianischen Preußens, als dessen Typus ihm Schach gilt. Er ist ihm das Opfer eines falschen Ehrbegriffes, einer eitlen und verschrobenen Gesellschaftsordnung. Aber berührt er mit dieser richtigen Deutung nicht nur die äußern Schichten einer komplizierten Seele? Gewiß hält Schach auf Konvention, feste Formen und äußere Ansehnlichkeit. Die von Pockennarben entstellte Schönheit Victoires würde der Heirat immer einen Schein des Lächerlichen geben, über den er nicht hinwegkommt. Aber Bülow deutet diese Beweggründe moralisch aus, ein Kamerad seines Regiments ästhetisch. „Schach ist eine sehr eigenartige Natur, die, was man auch an ihr aussetzen mag, wenigstens manche psychologische Probleme stellt. Ich habe beispielsweise keinen Menschen kennen gelernt, bei dem alles so ganz und gar auf das Ästhetische zurückzuführen wäre. Er fühlt sich durch ihre mangelnde Schönheit geradezu geniert, und erschrickt vor dem Gedanken, seine Normalität, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit ihrer Unnormalität in

irgendwelche Verbindung gebracht zu sehen.“ Das ist die zweite Interpretation. Die dritte gibt Victoire, ehe sie noch in nähere Beziehungen zu Schach tritt: „Er hat etwas konsistorialrätlich Feierliches, und wenn mich nicht alles täuscht, so ist es gerade dies Feierliche, was Bülow so sehr gegen ihn einnimmt. Viel, viel mehr als der Unterschied der Meinungen . . . Er hat die beste Gescheitheit, die mittlere, dazu die des redlichen Mannes.“

Welche Gegensätze! Derselbe Mensch als ästhetische Natur und psychologisches Problem, dann als korrekter Bürger angesprochen. Das Verwirrende liegt nicht darin, daß verschiedene Personen verschieden über einen Menschen denken, sondern daß hinter allen Beurteilungen kein wirklicher Mensch steht. Ein Nebeneinander fremder Teile gibt noch keine komplizierte Einheit. Vergebens sucht Fontane sie durch immer neue Spiegelungen und Mischungen zu erzwingen. Dieselbe Victoire, die Schach für ritterlich hält und voll natürlichen Anstandes, berichtet im selben Brief ihrer Freundin von einer Handlungsweise, die diese mit Recht für das Unritterlichste von der Welt erklärt. Daß Fontane solche Widersprüche bewußt aufnimmt, bedeutet noch nicht ihre Lösung, die schließlich ausbleibt. Und es ist wie das Eingeständnis künstlerischen Unvermögens, wenn nach dem Selbstmord Schachs, der dem Leser so überraschend und unverständlich kommt wie den Menschen der Novelle, Victoire an Lisette schreibt: „‚Wie sich das alles erklärt?‘ fragst Du und setzest hinzu: ‚Du stündest vor einem Rätsel, das sich Dir nicht lösen wolle‘. Meine liebe Lisette, wie lösen sich die Rätsel? Nie. Ein Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem bleibt, und in die letzten und geheimsten Triebfedern anderer oder auch nur unserer eignen Handlungsweise hineinzublicken, ist uns versagt.“ Das ist die Kapitulation des Dichters vor dem aufgeworfenen Problem. Gewiß geht es auch ohne Probleme in der Dichtung, aber sie kann und darf sich Probleme stellen. Der Dichter, und gewiß der moderne Novellist, ist auf seine Weise auch ein Erkennender. Dann aber müssen die aufgenommenen Probleme gelöst, d. h. in der Kunst, gestaltet werden. Doch in diesem Proteus-

werk will Fontane Erkennender sein und erst, als sich ihm die Erkenntnis nicht gibt, die nur aus der dichterischen Intuition fließen könnte, sucht er einen freiwilligen Verzicht auf Erkenntnis vorzutäuschen. Symbol dieses Auseinanderfallens von Anfang und Ende ist die blendende Geistreichigkeit der Bülowschen Aperçus in den ersten Kapiteln und die wie Schachs Tod unerwartete, ja unverständliche Hinneigung Victoires zum Katholizismus, die das Werk mit einem Fragezeichen abschließt.

Auch Frau von Carayon und Victoire sind nicht einheitlich gesehen und psychisch gedeutet. Fontane steht so im Zwange des aus der Zeit und den Umständen zu erklärenden Problems der Schach-Gestalt, daß er die andern Figuren willkürlich nach den Situationen modelt. Dazu bleibt manches wissentlich im Dunklen, ohne daß ein künstlerischer Vorteil dadurch erreicht würde, eher eine Schädigung. Welches sind die zurückliegenden Beziehungen Schachs zu Frau von Carayon, auf die öfters angespielt wird, ohne daß Klarheit in diese für den Verlauf der Novelle so sehr wichtigen Voraussetzungen gebracht würde? Es handelt sich dabei nicht um die fontanische Eigenart, seelische Höhepunkte seiner Geschichten nur im Reflex des Vor und Nach zu geben, leidenschaftliche Auftritte zu umgehen. Davon finden sich auch in dieser Novelle charakteristische Belege: bei der Hingabe Victoires im 8., ihrer Beichte im 11., bei der Audienzszene im 17. Kapitel. Sondern es ist jene merkwürdige Unbestimmtheit, die die ganze Novelle beherrscht. Fontanische Pausen wirken wie Fermaten in der Musik: eindringlich, verstärkend und durchaus klar in ihrer Bedeutung; entgegengesetzt die vielen Unklarheiten im „Schach“. Daß wir nicht wissen, wie Schach und Frau von Carayon zueinander stehen, nimmt den seelischen Beziehungen, die Fontane als Gegenwart darstellt und entwickelt, die Basis. Wir kennen diese Menschen nicht genau, werden über ihre Vergangenheit im Dunklen gelassen, über ihre Charaktere widersprüchlich berichtet, und so läßt sich

alles von ihnen erwarten, die eintretenden Ereignisse und Wendungen wirken nicht überzeugend.

Victoiren bezeichnet Alvensleben als eine witzig-elegische Natur. Eine befremdliche Mischung, die man aber als möglich hinnehmen kann. Nur zeigt Fontane gerade nicht die Mischung, sondern einmal diese, das andere Mal jene Seite der Gestalt, die so als Einheit nicht lebendig wird, Gelenk der Problemkonstruktion bleibt. Bei der Aufführung von Zacharias Werners „Weihe der Kraft“ schwärmt die Mutter überschwenglich mit, während Victoire sich von den Sentimentalitäten abgestoßen fühlt. Kurz darauf nimmt sie die Angelegenheiten der Tochter sehr unsentimental und zielbewußt in die Hand und tadelt an jener den „romantischen Zug, der ihr eigen ist“. — Victoire bekennt sich vor ihrem Abenteuer mit Schach zu einer freien und unsentimentalen Auffassung von Sitte und Gesellschaft. Man glaubt hier einen Vorklang jener selbständig sichren Frauengestalten zu vernehmen, wie sie Fontane später schuf. Aber wenige Seiten darauf erfolgt ein gegensätzlicher, pathetisch sittlicher Seelenausbruch, als die nächtliche Schlittenfahrt der übermütigen Offiziere an ihren Fenstern vorbeifliegt. — Beim Abschied nach dem Hochzeitsfest, kurz vor der Katastrophe, weist Frau von Carayon auf die tiefe Innerlichkeit der Liebe Victoires hin. Bis zur Szene des verhängnisvollen Abends, an dem Schach sie allein trifft, erfahren wir nur von einer aufrichtigen Schätzung und sehen Victoiren Vorzüge und Schwächen Schachs klar und nüchtern abwägen, eine Haltung, die ihr auch nach seinem Selbstmord bald wieder zu erringen gelingt. Kurz, die Gestalt bewegt sich in Widersprüchen, die ihrer Lebendigkeit Eintrag tun und mehr dem Verlauf der Geschichte, als immanenter Notwendigkeit entspringen.

Von Frau von Carayon läßt sich das Gleiche sagen. Die zwangsweise durchgesetzte Heirat, ihre Appellation beim König, bleibt peinlich, obwohl, ja gerade weil sie der stofflichen Vorlage entnommen ist, die hier einem primären Gestaltenerlebnis Fontanes entgegenarbeitete. Deutlich werden da die Nähte sichtbar, die die heterogenen Elemente der Geschichte zusammenhalten. Beim

ersten Besuch Schachs nach dem von Frau von Carayon erwirkten Heiratsbefehl des Königs heißt es: „Sie ging ihm entgegen, und das sich sofort entspinnende Gespräch verriet auf beiden Seiten weniger Verlegenheit, als nach dem Vorgefallenen hätte vorausgesetzt werden sollen. Und doch erklärte sich's auch wieder. Alles, was geschehen war, so schmerzlich es hüben und drüben berührt hatte, war doch schließlich von jeder der beiden Parteien verstanden worden, und wo Verständnis ist, ist auch Verzeihung oder wenigstens die Möglichkeit einer solchen. Alles hatte sich in natürlicher Konsequenz aus den Verhältnissen heraus entwickelt, und weder die Flucht, die Schach bewerkstelligt, noch die Klage, die Frau von Carayon an oberster Stelle geführt hatte, hatten Übelwollen oder Gehässigkeit ausdrücken sollen." Hier wird Fontane zu seinem eigenen Interpreten, sucht nachträglich durch Rede zu motivieren, was vorher als Darstellung nicht gelang und überzeugte.

Das gleiche Phänomen wie in den balladesken Novellen: gegen das Ende hin macht eine steigende Unsicherheit sich geltend und Fontane eilt, um diesen Eindruck nicht anwachsen zu lassen, merklich schnell zum Schluß. In den Kapiteln „Fata Morgana" und „Hochzeit" müssen selbst dem Anspruchslosen die Risse und Renkungen auffallen. Ein preziöser Zug kommt in die Diktion. Was Frau von Carayon von der Seufzerbrücke sagt, wie sie nach dem Hochzeitsdiner mit einer unbegreiflich taktlosen Bemerkung „scherzend Schachs" Arm nimmt, das ist unwahr und ganz unfontanisch wie noch so manches andere, mißliche Konsequenz einer Novelle, die in Anlage und Ausführung von vornherein seinem Naturell widersprach.

Und die im engeren Sinn fontanischen Elemente des Werkes vermögen den Ausfall nicht zu decken. Die sichere Anschaulichkeit des historischen Kolorits bietet über die „Wanderungen" und „Vor dem Sturm" hinaus nichts Neues. Bei einem Lob der wanderungsmäßigen Kapitel wäre überdies an Fontanes eigene Worte zu er-

innern: „Die gesamte deutsche Presse verfolgt, mir wie andern gegenüber beständig den Zweck, einen bestimmten Schriftsteller an eine bestimmte Stelle festnageln zu wollen. Es ist das Bequemste. Mein Metier besteht darin, bis in alle Ewigkeit hinein ‚märkische Wanderungen' zu schreiben. Alles andre wird nur gnädig mit in den Kauf genommen. Auch bei Schach tritt das wieder hervor, und so lobt man die Kapitel: Sala Tarone, Tempelhof und Wuthenow. In Wahrheit liegt es so: von Sala Tarone hab ich als Tertianer nie mehr als das Schild überm Laden gesehn. In der Tempelhofer Kirche bin ich nie gewesen, und Schloß Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat auch nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht, zu versichern, ‚ich hätte ein besondres Talent für das Gegenständliche', während doch alles, bis auf den letzten Strohhalm, von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt als Erfindung nimmt: die Geschichte selbst."

Man sieht, worauf es Fontane ankam und was die Art unsrer Betrachtung rechtfertigt: sie will bei diesen epischen Frühwerken nicht eine künstlerische Synthese in ihre Bestandteile zurückanalysieren, sondern zeigen, daß und warum etwas nicht dichterische Form wurde. Fontane ist im „Schach" um ein neues Gebiet und neue Darstellungsmittel bemüht. Das Scheitern des ersten Versuches einer psychologischen Novelle läßt die Notwendigkeit dieses Schrittes unberührt, der, Bindeglied einer stetigen Entwicklung, trotz des Mißlingens ein Aufwärts bedeutet.

Dem Übersteigern der psychologischen Darstellungsbemühung entspricht die gewagte Causerie Bülows mit seinen glänzenden Tiraden über die „Episode" Preußen, die „Episode" Luther, den falschen Ehrbegriff, Friedrich den „Guten". Man wird hier den Dichter nicht ohne weiteres, so wenig wie mit der Gräfin in „Vor dem Sturm", mit seiner Gestalt identifizieren dürfen, wenn auch wieder hinter der scheinbaren Frivolität und Saloppheit solcher Auslassung ein ernster Wille, der weitausschauende und durch zeit-

liche Vorurteile wenig eingeschränkte Blick eines Weltmannes fühlbar wird, der die Dinge — fontanisch sieht.

Jene durchgängige Unterschicht, jenes bestimmte Ethos, das alle Werke Fontanes aus sich heraustreibt und trägt, gibt auch diesem Werk zwar keine künstlerische, in sich ruhende, aber eine auf den Verfasser zurückleitende Einheit weltanschaulicher Natur. Später entnimmt Fontane seine Stoffe seiner Zeit, stellt in seinem Fühlen das ihre dar, wird diese Einheit objektiv. Im „Schach" ist das Weltanschauliche noch von der Gegenwart in die Vergangenheit hineingetragen und steht in Widerspruch zu der auf psychologische und historische Erkenntnis gerichteten Tendenz, die den Beginn der Novelle beherrscht. Wie in „Grete Minde" und „Ellernklipp" bricht die eigene, hintangehaltene Natur durch.

„Unsere Prinzipien dauern grade so lange, bis sie mit unsern Leidenschaften oder Eitelkeiten in Konflikt geraten, und ziehen dann jedesmal den kürzeren" sagt der Verleger Sander in der Novelle und gibt damit eine ethische Randglosse zum Schach-Fall. Und Frau von Carayon läßt sich vernehmen: „Lieber Schach, ich bin nicht albern genug, Ihnen eine Szene zu machen oder gar eine Sittenpredigt zu halten; zu den Dingen, die mir am meisten verhaßt sind, gehört auch Tugendschwätzerei. Ich habe von Jugend auf in der Welt gelebt." Aber trotzdem ein Anerkennen der Schranken, die menschliche Vereinbarung zog. „Ich gehöre der Gesellschaft an, deren Bedingungen ich erfülle, deren Gesetzen ich mich unterwerfe; daraufhin bin ich erzogen, und ich habe nicht Lust, einer Opfermarotte meiner einzig geliebten Tochter zuliebe meine gesellschaftliche Stellung mit zum Opfer zu bringen. Mit andern Worten, ich habe nicht Lust ins Kloster zu gehen oder die dem Irdischen entrückte Säulenheilige zu spielen, auch nicht um Victoirens willen. Und so muß ich denn auf Legitimisierung des Geschehenen dringen." — Ganz ähnlich äußert sich später Frau von Briest. Stets gibt Fontane in mannigfachen Erscheinungsformen diese Zweiheit, die ihm einfach gesetzt ist: den ursprünglichen, aus sich heraus handelnden Menschen und die von außen herantretende Ge-

sellschaftskonvention. Beide empfindet er als gleich notwendig, gleich wirklich, gleich lebendig. Selbst der König, die höchste Instanz, hat die Worte zu sprechen: „Die Carayon; fatale Sache. Spiele nicht gern den Moralisten und Splitterrichter; mir verhaßt; auch meine Verirrungen. Aber in Verirrungen nicht stecken bleiben; wieder gut machen."

Seiner Natur folgen und die Konsequenzen auf sich nehmen: dieses Grundaxiom Fontanes legt sich als begrenzender und normierender Horizont auch um eine vergangene Welt und einen Ausnahmefall. Er macht das künstlerisch Zwiespältige der Novelle noch eindrücklicher. Der Briefepilog der letzten Kapitel greift hinter die historische Bedingtheit Schachs zurück. „Er wußte sehr wohl, daß aller Spott der Welt schließlich erlahmt und erlischt, und war im übrigen auch Manns genug, diesen Spott zu bekämpfen, im Fall er nicht erlahmen und nicht erlöschen wollte. Nein, er fürchtete sich nicht vor diesem Kampf, oder wenigstens nicht so, wie vermutet wird; aber eine kluge Stimme, die die Stimme seiner eigensten und innersten Natur war, rief ihm beständig zu, daß er diesen Kampf umsonst kämpfen, und daß er, wenn auch siegreich gegen die Welt, nicht siegreich gegen sich selbst sein würde. Das war es. Er gehörte durchaus, und mehr als irgendwer, den ich kennen gelernt habe, zu den Männern, die nicht für die Ehe geschaffen sind .... An seiner Laufbahn als prinzlicher Liebling und Plenipotentiäre hätt' ich ihn verhindert, ja, hätt' ihn, bei meinen anspruchslosen Gewohnheiten, aus all und jeder Karriere herausgerissen und ihn nach Wuthenow hingezwungen, um mit mir ein Spargelbeet anzulegen oder der Kluckhenne die Küchelchen wegzunehmen. Davor erschrak er. Er sah ein kleines und beschränktes Leben vor sich und war, ich will nicht sagen auf ein großes gestellt, aber doch auf ein solches, das ihm als groß erschien."

Das ist die letzte Interpretion der problematischen Figur, mit der man Fontanes schließliche Meinung wird identifizieren müssen. Aber zwingend ist auch sie nicht. Der Gegensatz von Stoff und Ich, der Zwiespalt von Anfang und Ende bleibt, und man wird auch diese Novelle nicht zu den bleibenden Werken der deutschen Prosakunst rechnen dürfen.

Dritter Teil

Die Novellen der Mittelzeit

1. L'Adultera

„L'Adultera" ist das erste jener Werke, die den dauernden Ruhm Fontanes begründen. Man pflegt sie unter dem Kollektivbegriff der Berliner Romane zusammenzufassen und meint damit jene geschlossene Reihe, die von „L'Adultera" und „Cécile", „Irrungen, Wirrungen", „Stine" und „Mathilde Möhring" über „Frau Jenny Treibel" und „Effi Briest" zu den „Poggenpuhls" und dem „Stechlin" führt.

Diese Zusammenfassung ist mehr als eine äußere Schematisierung, bezeichnet weniger eine streng abgegrenzte Lokalität als eine bestimmte Geistesverfassung. Vielseitig in Stoff, Gehalt und Form bilden diese Werke eine Einheit, die auf deutschem Boden bei allem Unterschied der Rassen und Persönlichkeiten, des dichterischen Temperamentes und der weltanschaulichen Begrenzung etwas erstehen ließ, dem nur Balzacs „Menschliche Komödie" verglichen werden kann. Kein deutscher Zeitgenosse Fontanes hat mit gleicher Umsicht und Weite, gleich liebevoll und voraussetzungslos das Leben aller Stände und Schichten, soweit es sich damals charakteristisch äußerte, ergriffen, das unmittelbare Wesen der bürgerlich-realistischen Zeit in seinem Fließen aufgefangen.

Der Berliner Roman ist die dichterische Gestaltung dieses bürgerlichen Realismus, ein Begriff, mit dem wir dauernd rechnen müssen und einen bestimmten, zeitlich begrenzten seelischen Status bezeichnen, der Bürger, Adelige und Proletarier gleicherweise umfaßt und zu dem die ordinäre Witwe Pittelkow der „Stine" so gut gehört wie Frau Kommerzienrat Jenny Treibel und der Baron von Innstetten aus „Effi Briest".

Fontane, der ausgesprochen Nicht-Südliche („Die Magnetnadel meines Geistes weist mich entschieden nach Norden“), gibt in den Berliner Romanen ein umfassendes Bild norddeutschen, vornehmlich preußischen Menschentums, wie es sich von seinem städtischen Mittelpunkt Berlin aus in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts darbot. Er fühlt sich vom Brandenburgischen zum Nord- und Niederdeutschen hin. Immer bleibt der Blick des Realisten auf dem Scharfgeprägten haften. Das Individuelle gilt vor dem Allgemeinen und wird typisch, wenn die Schilderung durchschnittlichem Dasein gilt.

„L'Adultera“ und „Cécile“ gestalten noch untypische Einzelfälle der höheren Gesellschaft; „Irrungen, Wirrungen“, „Stine“ und „Mathilde Möhring“ heben das Symbolische alltäglichen Lebens herauf. In „Frau Jenny Treibel“ erscheint die durchschnittliche Welt der Allzumenschlichen unter dem Gesichtswinkel behaglicher Ironie. Dann mischt sich sachlicher Ernst und persönliche Güte wundervoll in „Effi Briest“. Schließlich gibt Fontane nach dem Intermezzo der „Poggenpuhls“ im „Stechlin“ ganz sich selbst und das Ich als Objekt, als Gestalt im Werk.

Was zwischendurch noch entstand: der Wiener Eheroman „Graf Petöfy“, die schlesische Tendenzerzählung „Quitt“, die Kriminalnovelle „Unterm Birnbaum“, die dänische Liebesgeschichte „Unwiederbringlich“, sondert sich merklich aus der Reihe der Berliner Romane. Die Übertragung seiner Sehweise auf fremde Menschen und Verhältnisse im „Graf Petöfy“ konnte bei der scharfgeprägten, ethnographisch gebundenen Eigenart Fontanes kein günstiges Ergebnis zeitigen. Die ethischen Strebungen seiner Natur führten zeitweilig, bei künstlerischer Ermattung, in „Quitt“ zu einem Zweckroman, die sinnliche Fülle seiner anschaulichen Phantasie konnte sich an eine Kriminalgeschichte verzetteln, und selbst in „Unwiederbringlich“ ist bei aller Feinheit der landschaftlichen und seelischen Schilderungskunst das Stoffliche nicht völlig geformt und mit Leben ...rungen worden.

„L'Adultera", der erste Berliner Roman, ist noch vor Abschluß des „Schach von Wuthenow" entstanden, der den epischen Frühwerken zuzurechnen war. Die äußere Chronologie darf nicht vor den inneren Gründen gelten, die eine die Zeitfolge verkehrende Betrachtung der beiden Werke nötig machen. „Schach von Wuthenow", durch die Stoffwahl noch „historische" Novelle, vermengte Vergangenheitsschilderung und gegenwärtiges Fühlen, brachte die epische Darstellung mit der Persönlichkeit des Verfassers in Konflikt: eine durch mannigfache Schwierigkeiten gehinderte, langhingezogene Arbeit, der die innere Form, die Notwendigkeit fehlte. „L'Adultera", einheitlich in der Konzeption und mühelos ausgeführt, füllt die Zeit von noch nicht einem Vierteljahr. Fontane versetzt sich nicht mehr künstlich in die Vergangenheit, bildet sich nicht mehr durch Lektüre und historische Einfühlung langsam zu seinem Werk heran, sondern greift in das unmittelbar aktuelle Leben der Gegenwart: ein wenige Jahre zurückliegender Fall (Ravené) aus der Berliner Hautefinance gibt den beinah sensationellen Stoff. Da taten keine Studien mehr not. Fontane hatte als Redakteur und märkischer Wanderer Menschen und Schicksale dieser Gesellschaftsschichten genugsam kennen gelernt, als scharfer Beobachter in den geistreichen Berliner Salons das Leben der höheren Kreise längst in charakteristischen Zügen in sich gesammelt, und dieser Reichtum konnte nun, auch um den Kern unbedeutender Fabeln, zu wertvollen künstlerischen Gebilden zusammenschießen.

Ein Brief vom 15. Januar 1880 meldet die Beendigung des Entwurfs, der kaum ins Vorjahr zurückreichen dürfte, da diese Brouillons immer in kürzester Zeit entstanden. Dann folgt die Herausarbeitung der lebendigen Einzelzüge und die Korrektur, die aber auch schon Mitte März „fix und fertig" ist (14. März 80).

Der Stoff der „L'Adultera" enthält das allgemeine Motiv der Ehe des alternden Mannes und der jungen Frau, das sich auch aus dem „Graf Petöfy", Cécile" und „Effi Briest" abstrahieren läßt. Was ihn anzog, war aber nicht das Ehethema, sondern eine einzelne Gestalt, L'Adultera, Melanie van der

Straaten. Wir hoben schon hervor, daß Fontanes Schaffen nicht auf Geschichten, sondern auf Gestalten tendiert. Es zeigt sich auch hier. Nicht um eine Ehegeschichte zu schreiben erfindet er die Gestalten der Novelle, wie Strindberg in seinen „Heiraten“, sondern um ein paar interessante Menschen zu zeichnen bedient er sich einer Ehegeschichte.

Die Trennung von Ezechiel und Melanie van der Straatens unwahrer Ehe läßt erst jene Schichten menschlichen Wesens ans Licht treten, auf deren Bloßlegung es dem Dichter ankommt. Eine liebenswürdige und bei scheinbarer Oberflächlichkeit kernhafte Frau begreift ihr bisheriges Leben, das sich durch ein willenlos aufgenommenes Schicksal in falscher Richtung bewegte, als Irrtum und leistet im Widerspruch gegen Gewohnheit und Gesetz der Gesellschaft ihrem innersten Ich, der Stimme der Natur, über Entbehrung und Leiden hinweg Folge. Dies ist der Sinn, Melanies Entwicklung der Gang der Novelle, und wie im „Schach“ ist alles andere nur Beiwerk. Selbst die Figur des Kommerzienrates van der Straaten, der man wegen ihrer unmittelbaren Frische und Lebensdichte vom künstlerischen Standpunkt aus den Vorrang vor Melanie wird geben müssen, tritt im Verlauf der Novelle immer mehr zurück und ist im Anfang nur das Gegengewicht, an dem der latente Widerstand Melanies sich emporarbeitet.

Wie sehr es Fontane vor der Abschilderung der äußeren Lebensbreite und kulturellen Zusammenhänge auf Menschendarstellung ankommt, zeigen schon die Titel seiner Hauptwerke. Mit Ausnahme von „Irrungen, Wirrungen“ (gewiß kein glücklicher Einfall) tragen alle den Namen des Helden, nur bei den Früh- und Nebenwerken finden sich Titel inhaltsdeutender oder stimmungsmäßiger Natur. Auch „L'Adultera“ war ursprünglich „Melanie van der Straaten“ genannt, und man sieht Fontane ungern davon abgehn. Durch den dauernden Bezug auf Tintorettos Bild der Ehebrecherin bekommt das Werk etwas gewollt Symbolisches, was dem realistischen Grundcharakter störend zuwiderläuft.

Fontane schreibt über den Titel: „Zu ‚L'Adultera' ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-Bild und der L'Adultera-Figur eine kleine Geistreichigkeit, ja, was mehr ist: eine rundere Rundung in sich schließt. In dieser Gegenüberstellung und Parallele lag etwas Verlockendes, das mich anderweite Bedenken zurückdrängen ließ." Die rundere Rundung sollte den Einzelfall zum Typischen erheben. Aber aus bloßem „Spiel" wird nie etwas wahrhaft Symbolisches erwachsen und das Werk kann dieser Einschläge zum Glück entbehren, wird nur von der einfachen Wirklichkeit seiner lebendigen Gestalten getragen, und nur dies erhebt „L'Adultera" über „Schach von Wuthenow", stellt sie in die Reihe der bleibenden Werke Fontanes.

Im „Schach" wurden die Menschen einer Fabel untergeordnet und nach ihrem Verlauf zurechtgebogen, gegen Fontanes Natur bekam aus historischen und psychologischen Bemühungen heraus die vorgefundene Geschichte das Übergewicht; denkt man sie fort, so verlieren die Gestalten ihren rechten Sinn, ihren festen Halt, ihre Lebensfähigkeit. Man kann sie nicht denken, ohne zugleich die Fabel der Schach-Novelle mitzudenken. In „L'Adultera" kann man alles störende Beiwerk, das Spiel mit dem L'Adultera-Bild, die fatalistischen Züge van der Straatens, die vorgreifenden Bemerkungen mancher Gespräche mit ihrer forcierten Symbolik, die verunglückte Gestalt der Lydia, des unkindlichen Kindes, wegstreichen, ohne daß an den Lebensnerv des Werkes gerührt würde. Was im „Schach" noch Zeichen des Mißlingens, Fehler der Anlage, ist hier nurmehr äußere Schlacke, die abfällt, wenn Melanie und van der Straaten in voller Lebendigkeit der geistigen Rückerinnerung erstehen.

Mit dem ursprünglichen Titel wäre auf diese aufdringlichen, aber unwesentlichen Züge der Geschichte nicht so nachdrücklich hingewiesen worden. Nun nahm man sie für die Hauptsache und der Irrtum einer prinzipiellen Ablehnung und einer zweifelhaften Popularität dieses Werkes haben gleicherweise an sie angeknüpft. Die Anwärter der konventionellen Sittlichkeit glaubten in der

Novelle eine fatalistische Verherrlichung des Ehebruchs befürwortet und erhoben mahnend ihre Stimmen, die Fontanes Schaffen bis zur „Stine" in stets verstärktem Echo begleiten sollten. Ihnen gelte sein Wort, daß die Geschichte für natürliche und anständige Menschen keine Spur von Bedenklichem enthalte, daß man aber diesen öden Sittlichkeitsstandpunkt einnehmen müsse, wenn man mehr Zelot als Mensch sei. Andrerseits meinten die Verkünder des Naturalismus auf „L'Adultera" triumphierend hinweisen und Fontane als den Ihren in Anspruch nehmen zu dürfen, da er sich nicht gescheut habe, einen aktuellen Vorfall des gegenwärtigen Lebens ohne Scheu, weder abschwächend noch verschönend, behandelt zu haben.

Aber auch diese Einstellung war falsch, verkannte den tieferen Gehalt, hielt sich an den Stoff und die Vordergründe. Man nahm den Dichter als einen Naturalisten, verführt durch seine bedingte Anerkennung dieser lebendigen Bewegung, und sah nicht, daß die Wurzeln seiner geistigen Persönlichkeit in anderem Boden ruhten.

Fontane hat später geäußert, er habe ein Stück Leben ohne jede Nebenabsicht oder Tendenz geben wollen und wisse das Werk im Gegensatz zu Turgenjew und Zola — fügen wir hinzu: auch zu Ibsen, an dem er das Gleiche zu tadeln pflegte — frei „von Übertreibungen überhaupt und vor allem von Übertreibungen nach der Seite des Häßlichen hin. Ich bin kein Pessimist, gehe dem Traurigen nicht nach, befleißige mich vielmehr, alles in jenen Verhältnissen und Prozentsätzen zu belassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen gibt." Hier sind wesentliche Punkte berührt, die Fontane von den Jüngeren, den Realismus vom Naturalismus trennen: der Hang zum Negativen und nur Häßlichen, die Vorliebe für den vierten Stand, der in der Berliner Romanwelt noch nicht auf den Plan gerückt ist. Und vor allem bleibt die feste Verankerung des Schaffens in einer einheitlichen und stark ausgeprägten Persönlichkeit Zeichen der realistischen Epoche. Die Werke der Generation des Naturalismus können meist nur als mehr oder minder zufällige Emanationen ihrer Verfasser und kaum

eines der Gesamtwerke ihrer Führer — wenn wir von Arthur Schnitzler absehn — als geschlossener dichterischer Ausdruck eines einmaligen Weltsehens, einer ausgeprägten oder organisch sich wandelnden Individualität gelten.

„L'Adultera“ gehört, sofern man auf den Gehalt und die Entwicklung der Gestalten sieht, dem Realisten Fontane. Aber freilich noch nicht unbedingt. Jene beziehungsreichen Andeutungen mancherlei Art, die die „rundere Rundung“ anstreben und durch die ganze Arbeit verstreut sind, verhüllen lange den eigentlichen Kern.

Wenn Melanie in der sommerlichen Zurückgezogenheit der Tiergartenvilla sich ihrer Wagnerschwärmerei hingibt, und Klänge aus „Tristan und Isolde“ und „Wotans Abschied“ beziehungsreich herübertönen, als Ebenezer Rubehn der Gattin des Chefs seinen Antrittsbesuch macht, die bald „Abschied“ nehmen und mit ihm, dem heimlich Geliebten, fliehen soll, so mag dies noch hingehn. Aber allenthalben greift ein nicht glückliches Streben nach leitmotivischer Führung von dieser romantischen Theatermusik in den ganz unromantischen Gang der Novelle über. Melanie sieht am Fenster dem Fallen der Schneeflocken zu und eine plötzliche Sehnsucht überkommt sie, „als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen“ wie sie: der realistische Gang der Erzählung wird unterbrochen durch ein Signal, bei dem man etwas zu denken, das etwas zu „bedeuten“ hat. Die Lösung kommt, als sie nächtlicher Zeit das Haus des Gatten für immer verläßt und aus der Gesellschaftsordnung heraustritt. Sie muß des „Tages denken, nun beinah jährig, wo die Flocken auch wirbelten wie heut, und die kindische Sehnsucht über sie kam, zu steigen und zu fallen wie sie“. — Oder die prachtvolle Landpartie nach der Stralauer Wiese, auf der die Ereignisse sich so natürlich entwickeln, wird durch ähnliche Drücker und Hinweise, daß etwas passieren, daß dieser Ausflug wichtige Folgen nach sich ziehen werde, ankündigend abgeschwächt, vorweggenommene Interpretationen, die stören, deren es nicht bedarf, ja die die ganz falsche Meinung aufkommen lassen, es handele sich hier um etwas wie eine Schicksals-

novelle. Man möchte mit van der Straaten solche „intrikaten Wortspielereien“ gern missen, zumal Fontanes künstlerisches Vermögen dieser falschen Geistreichigkeit gar nicht bedarf. Aber die Störungen wollen nicht aufhören. Als die Taktlosigkeiten des Kommerzienrats bei dem animierten Souper, das den Ausflug beschließt, Melanie bereits entscheidend zu Rubehn haben hinübergleiten lassen, muß die Spree noch einmal zu einer gezwungenen Symbolik herhalten. Melanie: „‚Ich denke, wir lassen die Gläser leer. Es ist ohnehin Glühwein. Und wenn wir noch hinüber wollen, so wird es Zeit sein,‘ hohe Zeit‘, und sie betonte das Wort.“

Immer wieder wird ein leitmotivischer Mißbrauch getrieben. Ganze Kapitel runden sich mit ihren Überschriften „Wohin treiben wir“, „Unter Palmen“, „L'Adultera“ in diesem Sinn. Bei der so überzeugend gestalteten Hingabe Melanies wird nicht nur an ein zu Tode gehetztes Zitat erinnert, sondern die Klavierlehrerin muß auch wirklich noch sprechen: „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“

Am weitgreifendsten ist die Symbolik des L'Adultera-Bildes. Gleich das zweite Kapitel führt als Untertitel den des ganzen Werkes, und Melanie hat, den Gang der Novelle vorausnehmend, sich über Tintorettos Auffassung der Gestalt folgendermaßen zu verbreiten: „Geweint hat sie ... Gewiß ... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder will es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und daß ich dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und alles ist wie vorherbestimmt.“ Alles wie vorherbestimmt! Das ist das Stichwort ihres Gatten, zu dem sie spricht, der einen fatalistischen Zug mitbekommen hat. „Alles wechselt im Leben. Und sieh, als wir letzten Sommer in Venedig waren, und ich dies Bild sah, da stand es auf einmal alles deutlich vor mir. Und da war es denn auch, daß ich Salviati bat, mir das Bild kopieren zu lassen. Ich will es vor Augen haben so als Momento mori ... Denn es ist erblich in unserm Haus ...“

Kann es verwundern, daß man Fontane den Vorwurf der Tendenz machte? Man hat aus dem Gedanklichen, statt aus dem Gestalteten erklärt, den Fatalismus van der Straatens als Meinung Fontanes gedeutet, beide identifiziert und daraus eine laxe Behandlung sittlicher Fragen gefolgert. Der Irrtum, daß die Verhältnisse die Menschen machen, wie er sogar von Fontanekennern als dessen Überzeugung angesprochen worden ist, konnte an einer solchen Stelle sich sehr gut heranbilden, und man vergaß ganz, daß Melanie schließlich die Verhältnisse energisch ihrem persönlichen Willen unterordnet, daß van der Straaten nur Kontrastfigur ist, die Sein und Sinn der Heldin steigert.

Kommerzienrat van der Straaten ist der erste klassische Berliner Fontanes, in dieser Novelle, die mit ihrer Hauptgestalt ganz im Individuellen bleibt, die typische Figur, in Sprache, Gebärde und Meinung der wohlbegüterte Spreeathener des Tiergartenviertels. Man könnte seinen Fatalismus ganz gut als besondere Erscheinungsform jener Sentimentalität deuten, die sich der Witzigkeit des Berliners oft charakteristisch eint. Das Sentimentale hat sich in ihm zum Fatalistischen verkehrt, das Witzige zum Skeptischen. Ein reich gewordener Emporkömmling, der, protzenhaft und gutmütig zugleich, nie eine gute Kinderstube genossen hat, ein Lebemann, der sich gehen läßt und „aus seinem Herzen keine Mördergrube macht". Unvermeidlich verfällt seine Rede, wenn ihm wohl wird, in die Berolinismen der Volkssprache. Seine selbstgefällig zur Schau getragenen Kenntnisse sind zweifelhafter Natur, seine vornehmen Passionen schlecht und modern. Was er über „Heldentum" befindet, charakterisiert ihn ganz vortrefflich, und man sieht deutlich die saloppe Pose dieses dicken Menschen, wenn er sich zu der Schule seines „Freundes Heine" bekennt, der „bei jeder Gelegenheit seiner äußersten Abneigung gegen tragische Manieren einen ehrlichen und unumwundenen Ausdruck gegeben habe".

Fontanes Kunst, Menschen durch Rede sichtbar zu machen, zeigt sich in „L'Adultera" schon völlig reif und virtuos. Es ist eine erlesene Meisterschaft, die den Rhythmus und die Tonfälle dieses Kommerzienrates scheinbar mühelos fixiert. Wie spricht er in verschiedenen Situationen und zu verschiedenen Menschen verschieden, wie spiegelt sich da deutlich die jeweilige Stimmung, der Grad, in dem er seinem Temperament die Zügel schießen läßt! Eine Skala von der leisen Anspielung bis zur offen und selbstgefällig geäußerten Unanständigkeit, ein Ton, oft spitz, oft zweideutig und meist unpassend, ein Charakter, gutmütig, ohne Unterscheidungsvermögen, auch im Wohlwollen noch ungeschickt.

Melanie hat als Backfisch den Zweiundvierzigjährigen geheiratet. Die Durchschnittsehe läuft zehn Jahre glücklich, ihre Wünsche scheinen nicht über die zärtliche Verwöhnung des Gatten und die Annehmlichkeiten eines bequemen Wohllebens hinauszureichen. Da tritt Ebenezer Rubehn, der elegante Frankfurter Patriziersohn als Volontär in van der Straatens Handelshaus, und aus der vornehmen Zurückhaltung des neuen Hausgenossen erwächst für Melanie ein stiller Widerspruch gegen die distanzlose Natur van der Straatens und die oberflächliche Art ihres Berliner Gesellschaftslebens.

Fontane hat, um die selbständige Wirkung der Hauptgestalt nicht zu beeinträchtigen, von Rubehn nicht mehr gezeigt, als zum Verständnis der Wandlung Melanies nötig ist. Er wird, wie van der Straaten, nur in entgegengesetztem Sinn, Mittel ihrer seelischen Entwicklung und bleibt darum ein wenig passiv. Doch ist diese Beschränkung und Integration, die an Stelle des Nebeneinander von „Vor dem Sturm" getreten ist, nicht Unvermögen und Armut, sondern Technik und bewußte Absicht.

Das langsame Hinübergleiten Melanies zu Rubehn vollzieht sich mit einer Unauffälligkeit und Selbstverständlichkeit, die Fontanes Erstarken in der Seelenanalyse deutlich erkennen lassen. Sie hat nichts mehr von dem Exemplarischen der Schach-Novelle. In den ersten Kapiteln, vor dem Auftreten Rubehns, wird auch von Melanies

tiefrer Natur noch nichts sichtbar, selbst die Hinweise von außen fehlen, wie sie Fontane vorgreifend zu geben liebt, es herrscht ganz jener Ton, der als „widriger Beigeschmack", als verfehlt selbst von Erich Schmidt getadelt worden ist, der aber notwendig war, erst einmal gehört werden mußte, wenn die spätere Entwicklung verständlich bleiben soll. — Melanie äußert Bedenken, den jungen Rubehn als Hausgenossen aufzunehmen. Van der Straaten: „‚Er ist verlobt, oder so gut wie verlobt.' ‚Schade.' ‚Schade? Warum?' ‚Weil Verlobte meistens langweilig sind. Sind sie beisammen, so sind sie zärtlich, bedrückend zärtlich für ihre Umgebung, und sind sie getrennt, so schreiben sie sich Briefe oder bereiten sich in ihrem Gemüt darauf vor. Und der Bräutigam ist immer der Schlimmere von beiden. Und will man sich gar in ihn verlieben, so heißt das nicht mehr und nicht weniger, als zwei Lebenskreise stören.' ‚Zwei?' ‚Ja, Bräutigam und Braut.' ‚Ich hätte drei gezählt', lachte van der Straaten. ‚Aber so seid ihr. Ich wette, du hast den Dritten in Gnaden vergessen. Ehemänner zählen überhaupt nicht mit. Und wenn sie sich darüber wundern, so machen sie sich ridikül!'" — Oder es ist zwischen beiden von einem Bilde die Rede, das Melanie als altes bezeichnet. Van der Straaten: „‚Altes Bild! Es ist nicht älter als ich.' ‚Nun, dann ist es gerade alt genug.' ‚Bravissimo. Sieh, so hab ich dich gern. Übermütig und boshaft. Und nun sage, was beginnen wir, wohin gondeln wir?' ‚Ich bitte dich, Ezel, nur keine Berolinismen. Du hast mir doch gestern erst . . .' ‚Und ich halt' es auch. Aber wenn mir wohl ums Herze wird, da bricht es wieder durch. Und jetzt komm, wir wollen zu Haas und uns einen Teppich ansehen . . . „Gerade alt genug" ... Vorzüglich, vorzüglich ... Und nun sage Papachen, wie heißt die schönste Frau im Lande?' ‚Melanie.' ‚Und die liebste, die klügste, die beste Frau?' ‚Melanie, Melanie.' ‚Gut, gut . . . Und nun gehab' dich wohl, du Menschenkenner!'"

Wer solchen Stellen nur den häßlichen Beigeschmack abmerkt, hört sie nicht recht. Sehen wir überhaupt von bloßen Geschmacksurteilen ab, stellen wir die Frage nur dahin, ob dieser Ton — ein

spezifischer Ton des Berliner Westens — von der Eigengesetzlichkeit dieser Novelle gefordert wird. Gewiß ist er das. Er kennzeichnet vorzüglich, was an dieser Stelle deutlich werden muß: das Würdelose im Verkehr der Ehegatten, wie sie sich nichts zu sagen haben und sich nichts sind, wie ihr Zusammenleben eine zufällige Gewöhnung ist, wie Melanie sich unpersönlich in die Art van der Straatens gefunden hat und ihn höchstens ein wenig lustig oder genierlich findet.

Diesen Zustand malen die folgenden Kapitel weiter aus: „Der engere Zirkel", „Bei Tisch", „Auf dem Heimweg". Der engere Zirkel der Verwandten und Freunde wird durch ein Diner — neben der Landpartie Fontanes beliebtestes Mittel, Leute kommen zu lassen, die in Gegensatz und Parallele Handlung und Hauptpersonen zu spiegeln und zu unterstreichen haben — eingeführt: Gryczinski, der Generalstäbler und Streber, mit tadellosen Manieren, von van der Straaten durch Welten getrennt; seine Frau Jacobine, Schwester Melanies, die das wirklich ist, was jene nur zu sein scheint: eine liebenswürdig-oberflächliche Gesellschaftsdame; dazu eine Reihe von Genrefiguren mit prachtvoll lebendigen Kleinzügen, die wertvolle Beigabe jedes Berliner Romans, aber nur zum Zweck der Füllung und nur in loser Verbindung mit den eigentlichen Vorgängen verflochten: ein mißvergnügter, alter Legationsrat, Bismarckgegner und seit seiner Dienstentlassung mit dem geflügelten Wort auf der Zunge, daß alles Heutige „überschätzt" werde; ein Polizeirat, äußerlich arglos, aber mit geheimen seelischen Hintergründen, von dem viel naiveren van der Straaten der unanständigen Geschichten wegen bevorzugt, die er in vorgerückter Stimmung zum besten gibt; ein paar Maler, Junggesellen in nicht sonderlich guten Verhältnissen, die das Kunstmäcenatentum des Kommerzienrates veranschaulichen helfen; später dann noch zwei alte Jungfern, eine langaufgeschossene Klavierlehrerin, die für die Zeit der heimlichen Beziehungen Melanies und Rubehns zur Vertrauten wird, und eine kleine, verwachsene Adelige, Fräulein Friederike von Sawatzki, die den menschenfreundlichen, gereiften

Blick und das gütig tröstende Wort hat, dem zuliebe in den meisten Werken Fontanes eine besondere Gestalt ersteht.

„Bei Tisch" wirken diese Personen durch ihr bloßes Dasein und ihre Gesprächsbeteiligung zur Schilderung der van der Straatens mit. In zwanglosem Geplauder kommt die ganze Atmosphäre des kommerzienrätlichen Hauses zur Darstellung. „Auf dem Heimweg" sprechen die Gäste über die Gastgeber. Und wie die psychologische Analyse ist nun auch dies zweite Hauptmittel fontanischer Gestaltungskunst, das Gespräch, mühelos und mit vollem Erfolg gehandhabt. Das ganze Kapitel hat nur den Zweck, die Menschen, Verhältnisse und Dinge, auf die es ankommt, durch Gespräch immer von neuem und nach allen Seiten um und um zu wenden. Der Maler spricht auf dem Bock des Wagens, Gryczinskis im Wagen über van der Straatens, der Legationsrat und der Polizeirat, die zu Fuß heimgehen, behandeln das gleiche Thema, Dinge, die wir schon zu wissen meinen, scheinbar schon Gesagtes wiederholen, und doch in Wirklichkeit Satz für Satz ein unauffälliger Künstlergriff sind, der die Beziehungen und Gestalten immer leb- und leibhafter, immer plastischer und vielseitiger herausformt. Wenn Rubehn auftritt, ist keine Unklarheit mehr zurückgeblieben, ist ohne langatmige Schilderung auf fünfundvierzig Seiten gesagt worden, was zu sagen ist.

Die Landpartie nach der Stralauer Wiese und Löbbekes Kaffeehaus bringt den seelischen Wendepunkt der Novelle. Landpartien sind auch in den späteren Romanen die Szenen wichtiger Vorgänge und Verschiebungen in den menschlichen Beziehungen. Fontane weiß den Schatz seiner „Wanderungen", seine Vorliebe und Vertrautheit mit der märkischen Landschaft den jeweiligen dichterischen Zwecken dienstbar zu machen. Es sind keine emanzipierten Schilderungen mehr, wie in „Vor dem Sturm", und auch rein ellenmäßig von der knappsten Ausdehnung. Wie oft Zeichnungen großer Meister mit ein paar Strichen den Duft und die

besondere Stimmung einer Landschaft geben, so ist hier mit schlichtesten Mitteln Wesentlichstes festgehalten. Die Landschaft um Berlin wird, wie der Garten um ein Haus, den Bewohnern vertraut und mit ihnen verwachsen, sie ist nicht Staffage, sondern geht mit den Menschen, die in sie hinaustreten, eine höhere Verbindung ein.

Melanie hat zu Rubehn, dem Nicht-Berliner, — und sie kennt nur den oberflächlichen und den spöttischen Berliner Ton — eine Neigung gefaßt, die bisher noch im Unbewußten verharrte. Auf der Stralauer Partie wird sie sich über die Art ihres Fühlens klar. Rubehn empfindet das familiäre und anzügliche Betragen van der Straatens, der bei abendlichem Glühwein in Stimmung gekommen ist und aus seinem Herzen wieder einmal keine Mördergrube macht, als abstoßend und peinlich. Melanie sieht sein Unbehagen, und was ihr hundertemal nur Verlegenheiten oder Ärger bereitete, verursacht ihr zum erstenmal Scham. Ihre ganze Ehe rückt ihr plötzlich in ein neues Licht. Die Liebe zu Rubehn bringt ihr Innerstes zutage, der Vergleich mit ihm stellt ihrem nun hellsichtigen Blick das Negative an van der Straatens Natur unbittlich heraus: „Er weiß so wundervoll alles zu treffen, was kränkt und bloßstellt und beschämt. — Er kennt kein Geheimnis, weil ihm nichts des Geheimnisses wert dünkt. Weil ihm nichts heilig ist. Und wer anders denkt, ist scheinheilig oder lächerlich. Und das vor Ihnen. . . .“ Aber nach der fieberhaften Erregung des ersten Ausbruchs kommt ihr zeitweilig die Herrschaft über sich selbst zurück, und erst nachdem sie Rubehn nichts mehr zu versagen hat, nachdem sie ein Kind von ihm trägt, entschließt sie sich zum letzten, folgenschweren Schritt: Heim, Gatten und Kinder zu verlassen.

Es ist bezeichnend für den Abstand Fontanes vom üblichen Romanniveau, für die Tiefe seiner menschlichen Einsicht, wie er die Hingabe Melanies zu motivieren weiß. Diese Feinheit ist nicht gesehen, ist als Zufälligkeit gedeutet worden, als Abhängigkeit des Menschen von den Umständen. Aber es liegt doch anders. Melanie

will sich von dem Neuen, das auf sie einstürmt, befreien, ihre Liebe zur nervösen Überreizung eines Augenblicks stempeln. Man gibt eben die Gewohnheiten eines zehnjährigen Lebens nicht ohne weiteres auf. Sie zwingt sich zu einer leichtfertigen Lustigkeit, um die innere Stimme zum Schweigen zu bringen, die sie Rubehn folgen läßt. Und da heißt es dann, als die beiden im Palmenhause dahingehn: „Melanie fühlte, wie dieser berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. Sie zählte jenen von äußeren Eindrücken, von Luft und Licht abhängigen Naturen zu, die der Frische bedürfen, um selber frisch zu sein. Über ein Schneefeld hin, bei rasender Fahrt und scharfem Ost, — da wär' ihr der heitere Sinn, der tapfere Mut ihrer Seele wiedergekommen; aber diese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel."

Man denkt unwillkürlich bei dieser Stelle an einen Bericht Otto Brahms, er habe Fontane niemals aufmerksamer aufhorchen sehn als damals, wo Henrik Ibsen ihnen auseinandersetzte, daß seine Hedwig in der „Wildente" sich vielleicht nicht getötet hätte, wenn nicht gerade ein schwerer Wintertag gewesen wäre, wo ein trübes, graues Licht über alles hinfällt und der Schnee dick und zäh auf gefrornen Scheiben ruht. Aber mußte darum Ibsen zum Schicksalsdramatiker gestempelt und von Fontane gesagt werden, daß er die Menschen auf Tainesche Weise ableite? Von Fontane, der bekannte, das Leben habe ihn gelehrt, daß alles auf die Menschen ankommt, nichts auf die sogenannten Verhältnisse!

Die Entwicklung der „L'Adultera" von einer Zufälligkeit abhängig zu finden, heißt denn auch Veranlassung und Ursache verwechseln. Nicht weil sich Melanie Rubehn hingegeben hat, folgt sie ihm auch ferner, sondern weil er die ihr wahlverwandte Natur ist, gehört nur noch ein kleiner äußerer Anstoß dazu, um sie ganz in seine Arme zu treiben. Nicht was für Zufälle den Menschen begegnen, sondern was sie aus ihnen zu machen wissen, ist das Entscheidende bei Fontane.

Der nächtliche Abschied Melanies von van der Straaten ist die Steigerung und Erfüllung jener Szenen, die schon in „Vor dem Sturm" Höhepunkte bedeuten: Gespräche ohne jedes geschraubte Pathos, schlicht, eindringlich durch Gehaltenheit, ebenso bezeichnend für Fontane wie für die fontanischen Menschen. Melanie und van der Straaten scheinen hier auf eine ihr gewöhnliches Dasein überragende Stufe gehoben zu sein. Wie er Menschen durchs Gespräch gibt, so geben hier die Menschen sich selbst im Gespräch, ihre nackte Seele tritt ans Licht, es sind Selbstoffenbarungen von stärkster Prägsamkeit und Präzision. Und dabei doch als Wort ihres Mundes nicht unwahr. Der stark intellektuelle Einschlag, den Fontanes wesensverwandte Gestalten mitbekommen, der auch fühlbar wird, wenn sie gerade nicht formulieren oder geistreich sind, läßt sie in Augenblicken stärkster innerer Aktivität sich dieser ihrer Kraft bedienen, wenn es etwas Wichtiges auszurichten gilt, ihr Selbst mit kühler Objektivität aussprechen, wenn es sich um Rechtfertigung handelt. Das gibt dann keine Leidenschaftsszenen im üblichen Sinn: Stilprinzip dieser sprechenden Menschen, Stilprinzip des Dichters, der sie sprechen läßt, ist immer die Gehaltenheit, eine solche aber, die sehr gut mit geistiger und seelischer Leidenschaft sich verträgt.

Was diesem wundervollen Kapitel „Abschied" seinen eigensten Wert verleiht, ist das Ruhig-Selbstverständliche der Auseinandersetzung, die das Ungewöhnliche, gesellschaftlich Anstößige als ein vor der Natur Notwendiges, das scheinbar Unsittliche als ein innerst Sittliches zu begreifen weiß. Auch Nora Helmer verläßt Gatten und Kinder, und man hat daraus eine Sensation gemacht. Wir empfinden heut vor Ibsens vielbewundertem und technisch noch zu bewunderndem Drama, daß eine vorzüglich angelegte Frauengestalt im letzten Akt willkürlich umgebogen wird, um als Sprachrohr des frauenrechtlerisch gestimmten Dichters zu dienen. Melanie van der Straaten, in ihrer großen Abschiedsszene, wird nicht tendenziös, sie braucht nicht aus ihrem bisherigen Charakter herauszutreten. Was sie Neues ausspricht, hat präformiert schon in ihr gelegen, und sie redet immer als Frau, während Nora, ganz ab-

gesehen von dem Inhalt ihrer neuen Erkenntnisse, diese in einer Form vorbringt, die den scharfen Stempel Ibsens trägt, aber mit dem liebenswürdigen Plauderton der glaubhaften Nora der ersten vier Akte nicht zusammenstimmt. Fontanes Wille, der innerste Wille jedes echten Epikers, das Leben in seinen natürlichen Prozentsätzen zu belassen, nur zu sehn, wie und warum alles so ist, wie es sich dem rein Schauenden offenbart, duldete keine tendenziöse Umbiegung.

Daß man die Novelle bei ihrem Erscheinen vielfach anstößig fand, ist um so schwerer zu begreifen, als Fontane der Abschiedsszene in dem Kapitel „Die Vernezobres" eine Folie gegeben hat, die klar erhellt, worum es sich bei der Flucht Melanies und Rubehns handelt, und worum es sich nicht handelt. Die alte besorgte Dienerin erzählt der Herrin, während sich diese zum nächtlichen Fortgang rüstet, um sie von ihrem Plan abzuhalten, daß bei ihrer vorigen Herrschaft etwas ganz Ähnliches passiert sei: die Frau habe einen jungen Baumeister geliebt, der Mann alles gehen lassen, und bald sei er ihr über geworden und alles beim Alten geblieben. — Melanie weiß, daß sie „doch anders ist". „Weißt du, man kann auch treu sein, wenn man untreu ist. Treuer als in der Treue." Und als van der Straaten sie zu halten sucht, sagt sie: „Ich weiß wohl, daß auch anderes geschieht, jeden Tag, und es ist noch keine halbe Stunde, daß mir Christel davon vorgeplaudert hat. Aber einem jeden ist das Gesetz ins Herz geschrieben und darnach fühl' ich, ich muß fort. — Ich will fort, nicht aus Schuld, sondern aus Stolz, und will fort, um mich vor mir selber wiederherzustellen." — Sie hofft, daß die Welt nicht aus lauter Selbstgerechten besteht, sondern auch aus Menschen, die Menschliches menschlich sehen. „Ich habe nur ein ganz äußerliches Schuldbewußtsein, und wo mein Kopf sich unterwirft, da protestiert mein Herz. . . . So hilft mir denn eines nur und reißt mich eines nur aus mir heraus: ein ganz neues Leben und in ihm das, was das erste vermissen ließ: Treue." Wie steht Fontane in diesen ethischen Kernstellen des Werkes über der leblos gewordenen Konven-

tion der bürgerlichen Moral, wie hat er das Sittliche dieses Ehebruchs aufgezeigt! Ein Motiv, das den Naturalismus später lockte, laute Akzente aufzusetzen und Schranken einzureißen um des Einreißens willen, dieses Motiv findet in „L'Adultera" Verwendung als notwendiger Schritt einer starken, selbstsichern Individualität und steht im Dienst eben der Mächte, die sich dadurch bedroht fühlten. So paradox es klingt, der Ehebruch wird zur Verherrlichung der Ehe, dem lebendigen Grund ihrer Institution wird sein Recht gegeben gegen hohle, wesenlose Veräußerlichung.

Fontane, der klassische Dichter des Realismus, strebte zugleich immer das Individuelle, Eigengesetzliche zu verkörpern. Beide Begriffe sind Korrelate und werden in dieser Blütezeit unserer Prosadichtung Richtlinien, an denen man ihren Wert abmessen kann. Wie Fontane hier das Sittliche des Ehebruchs gestaltet, so gestaltete er bald darauf in „Irrungen, Wirrungen" und „Stine" das Sittliche des Verhältnisses, rechtfertigte vor der Konvention und dem Allgemeinen den individuellen Fall, indem er ihn auf eine gesund-menschliche Grundschicht zurückführte. Von Melanie van der Straaten führt eine geschlossene Linie über die Lene zur Witwe Pittelkow. Fontane zog sie mit souveräner Sicherheit, unbekümmert um die törichte Ängstlichkeit der stofflich Befangenen.

Was bei der Abschiedsszene besonders nahe lag, zu Melanies Gunsten eine einseitig gefärbte Darstellung zu geben, war eine Gefahr, der Fontanes Unparteilichkeit nicht verfallen konnte. Helmer wird im letzten Akt der „Nora" bewußt ins Unsympathische verzeichnet, um Stimmung und Neigung des Aufnehmenden in die Bahnen zu lenken, die Ibsens Zwecken Vorschub leisten. Van der Straaten steht in einer gleichen Abrechnung ebenbürtig neben Melanie. Gewiß ist sie im Recht, aber ohne daß daraus eine „Schuld" für den Gatten abgeleitet würde. Zwei Menschen können nicht länger zusammenbleiben, weil die wahre Natur des einen nun erst ans Licht trat und ihrer beider Wesen sich nicht mehr zusammenfindet. Was Ibsen zum Problem wird, nimmt Fontane

als bloße Tatsache, die es lediglich auszusprechen gilt. Er hatte davon den großen künstlerischen Gewinn, daß sich seine Dichtung innerhalb der Grenzen der Wirklichkeitsgestaltung, des Realistischen, hielt. Recht und Unrecht gibt es nur vor der Partei. Fontanes Wirklichkeitssinn blieb auch van der Straaten eine Gestalt, deren Eigenrichtigkeit er respektierte, mochte er menschlich noch so sehr auf seiten Melanies stehen. Van der Straaten wächst und gewinnt in der Abschiedsszene wie sie. Auch seine Natur kehrt ihr Innerstes ans Licht: er nimmt die Dinge des Lebens nicht sehr groß und ideal, aber auch nicht klein und eng, er will nicht gewaltsam hindern, sondern nur Vorstellungen machen; er ist ein Niveaumensch, aber kein Spießbürger. Dies Alltagsmäßige seines Charakters, dem auch das Außerordentliche sich auf ein Normalmaß reduziert, trennt ihn von Melanie ab, die die Gütigkeit seines Herzens wohl zu schätzen weiß, der aber die Einsicht sich erschlossen hat, daß die Menschen nicht gleich sind. So scheiden sie denn voneinander ohne Ungerechtigkeit und ohne Sentimentalität.

Damit ist Fontanes eigentliches Interesse an seinen Menschen erschöpft und er eilt merklich schnell zum Schlusse. Die Reise Rubehns und Melanies nach dem Süden, die Geburt des Kindes in Venedig, die Rückkehr nach Berlin und ihr stilles, zurückgezogenes Leben daselbst ziehen im epischen Geschwindmarsch vorüber. Wird dieser Verzicht auf breitere Ausmalung begreiflich, so gibt Fontane doch auch die ferneren Schicksale des jungen Paares, das der Gesellschaftskonvention entsprechende reservierte Verhalten ihrer Bekannten und Verwandten, die vergeblichen, ungeschickten und schüchternen Versuche neuer Annäherung, die geschäftlichen Unglücksfälle und die Verarmung Rubehns, in zu knapper Skizzierung, als daß die Bewährung Melanies ganz überzeugend wirken könnte: wie die innerlich gegründete Liebe zu Rubehn sie ein von den bisherigen Gewohnheiten so völlig abweichendes Leben führen und durchhalten läßt, daß sie spielend entbehren lernt, daß die an

den Komfort der Tiergartenvilla gewöhnte Dame mit musikalischen und französischen Stunden zum Unterhalt beisteuert.

Man wird, wie es anfänglich Rubehn geschieht, sich von der Durchführungsmöglichkeit ihrer Pläne nicht völlig überzeugen lassen. Aber das liegt weniger an der Konzeption der Gestalt, die in ihrem Wahrheitsgehalt unangetastet bleibt, als am Verfahren Fontanes, der oft, wenn auch aus verschiedenen Gründen, das Tempo gegen das Ende hin stark beschleunigt. Was gut die zweite Hälfte des Werkes werden könnte, wird in „L'Adultera" zum Schluß, wie es in „Ellernklipp" und „Schach" zum Notdach wurde.

Die Zweiteilung entspricht dem ethischen Grundaxiom: seiner Natur folgen — und die Konsequenzen auf sich nehmen. In „L'Adultera" hat Fontane diese Konsequenzen, ohne sie zu vertuschen oder aufzuschönen, mehr skizziert als durchgeformt. In späteren Werken („Irrungen, Wirrungen", „Effi Briest") ist dieses Mißverhältnis der Teile ausgeglichen, so daß keine Zweifel zurückbleiben.

„Ich habe" — sagt Melanie, als sich die alte Freundin, Fräulein Rieckchen, wieder zu ihr wagt — „nie begriffen, wie man Grundsätze haben kann oder Prinzipien, was eigentlich dasselbe meint, aber mir immer noch schwerer und unnötiger vorgekommen ist. Ich hab' immer nur getan, was ich wollte, was mir gefiel, wie mir gerade zumute war. Und ich kann es auch so schrecklich nicht finden. Auch jetzt noch nicht. Aber gefährlich ist es, so viel räum' ich ein." Wie könnte Melanie anders sprechen, die zehn Jahre Gattin des Kommerzienrates van der Straaten war? Manches bleibt an ihr haften, was an ihre erste Ehe erinnert. Fontane lag es ganz fern, einen „Rettungsversuch" zu machen, Melanie in eine Heilige zu verwandeln, zu verklären, wie er die Hilde in „Ellernklipp" am Ende verklärte. Selbst Rubehn, der ihr alles opfert, gesteht sich: „Ich bin nicht der Narr, der von Engeln spricht. Sie war keiner und ist keiner. Gewiß nicht. Aber ein freundliches Menschenbild ist sie, so freundlich, wie nur je eines über diese arme Erde gegangen ist." Melanie ist menschlich, hat

Schwächen, und die Mischung von Ernst und Leichtsinn, die Stil und Stimmung der Novelle im Anfang so sehr beherrscht, ist auch der Hauptgestalt zu Recht nicht ganz fern geblieben. Fontane weiß: „es braucht nicht alles Tragödie zu sein" und läßt seiner L'Adultera am Schluß das Wort zurufen: „Nimm es nicht tragischer als nötig und grüble nicht zuviel über das alte leidige Thema von Schuld und Sühne."

Vernehmlich spricht der Wille einer Weltauffassung und Weltgestaltung, die das Leben sich aus sich selbst heraus wieder ins Gleichgewicht setzen lassen und des gewaltsamen Zutuns, aller prinzipiellen Normierung, immer mehr zugunsten einer natürlichen Selbstbestimmung entraten will.

2. Cécile

„Cécile", die zweite Gesellschaftsnovelle, liegt unter Fontanes reifen Werken seinem Lebenszentrum am fernsten. Die Grundkräfte, von denen sie alle genährt werden, der weltanschauliche Horizont, der sie begrenzt, sind hier am wenigsten unmittelbar zu spüren. Melanies Selbstbefreiung in „L'Adultera" war ganz ein Vorwurf nach dem Sinn des Dichters gewesen. Er konnte seine starke Anteilnahme äußern, ohne die epischen Konturen der Gestalt zu verwischen. In „Cécile", soweit es sich um den menschlichen Konflikt handelt, wird ein bloßer Tatbestand festgestellt, ein kühles Interesse beherrscht die Darstellung, überwiegt das menschliche Mitfühlen. Ton und Ausführung erinnert an die Schach-Novelle, in der Fontane seine persönlichen Neigungen den stofflichen Forderungen unterordnete, aber wir werden auch die ganze Überlegenheit gesteigerten Könnens und der veränderten Stoffwahl in „Cécile" gewahr: die psychologische Führung ist nicht mehr mühevoll, exemplarisch, unsicher-tastend, sondern unauffällig, leicht und knapp, und sie steht nicht mehr im Dienst einer vergangenen Welt, die erst erarbeitet werden muß, ehe sie zu einem Scheinleben beschworen werden kann —, sie steht im Dienst der Gegenwart und hilft ein ganz individuelles Schicksal des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens gestalten.

Die Arbeit an „Cécile" fällt in die Sommermonate von 1884 und 85, die Fontane in Thale im Harz und in Krummhübel im Riesengebirge verbrachte. So sehr er mit dem lärmenden und bunten Getriebe der Großstadt vertraut war, ja es als Anregung zum guten Teil liebte und benötigte, so scheint trotzdem das Berliner Milieu, der Nährboden seiner Romanwelt, dem

eigentlichen Schaffensprozeß nicht günstig gewesen zu sein. Man muß aus dem heraus, was man beurteilen will, hat Ibsen gemeint, für den Beurteilen und Gestalten dasselbe war und der seine vaterländischen Werke „Brand" und „Peer Gynt" fern von Norwegen schrieb. Ähnlich benutzt Fontane gern das sommerliche Fernsein von Berlin, um seine „Berliner Romane" zu schreiben. Das Leben in der Natur, ledig der familiären Schranken und kleinen Nöte des Alltags, stärkte seine produktiven Kräfte und konnte ihm mühelos schenken, was sich in Berlin dem zähen Willen angestrengter und anhaltender Arbeit nicht fügen wollte.

Ein Brief vom 19. Juni 1884 berichtet, wie sich ihm die bis dahin nur in schwebender Unbestimmtheit herumgetragene Novelle auf einem dreistündigen Spaziergang von Thale nach Altenbrak, einem großen Dorf an der Bode, „in allen Teilen klar ausgestaltet", so daß es nun „damit losgehn" kann. Diese klare Ausgestaltung meint die Anlage im Brouillon, Kapitelverteilung und Fixierung der Hauptpunkte. Die eigentliche Ausführung beginnt erst in Krummhübel und füllt die zweite Hälfte des Juli und den August. Am gleichen Ort wird im nächsten Jahr, 1885, das Werk im wesentlichen beendet. Fontane weilte damals dreieinhalb Monate, bis Mitte September, in dem ihm lieb gewordenen Gebirgsdorf, das seiner produktiven Stimmung aufs günstigste entgegenkam, während es ihm vor Berlin, vor dessen „Menschen, Lärm und Malaria" eingestandenermaßen graute. Die Novelle scheint ohne besondere Schwierigkeiten geschrieben worden zu sein; nicht nur daß keine Briefe von den Sorgen der Korrektur und Ausfeilung berichten, auch das fertige Werk hat, mit „L'Adultera" verglichen, einen leichteren Fluß. Die innere Chronologie der Werke Fontanes zeugt von einer immer tieferen und sichrer geübten Einsicht in die Gesetzlichkeit der eignen Natur, in das, was sie sich vorsetzen und leisten konnte, und in die Mittel der vollen Verwirklichung.

„Cécile" ist, der technischen Struktur nach, das Gegenstück zu „L'Adultera", in beiden Werken eine Frauengestalt das Zentrum,

um das sich alles schichtet. Zwei männliche Personen treten in gleicher Funktion als Gegenspieler hinzu: der alternde, grobschlächtige Gatte und der junge, elegante Weltmann, Kommerzienrat van der Straaten und Ebenezer Rubehn, Oberst von St. Arnaud und Ingenieur von Leslie-Gordon. In beiden Novellen wird eine brüchige Scheinehe durch die Hinzukunft des Dritten auseinandergetrieben, in beiden ist nicht die Ehegeschichte die Hauptsache, sondern die Modellierung der einzelnen Gestalten. Und da in „Cécile" mit der Titelfigur eine rein passive Existenz in den Mittelpunkt tritt, zu deren Formung keine lauten Vorgänge benötigt werden, ist die äußere Handlung noch spärlicher, bleibt der ganze erste Teil, zwei Drittel der Novelle, Milieu und Idyll. Erst gegen das Ende, als Gordons gewaltsame Ansprüche Frau von St. Arnaud bedrängen, setzt eine plötzliche Aktivität sich durch, die, den bisherigen Rhythmus des Werkes umschaltend, in jähen Stößen zum Schluß eilt.

Cécile von St. Arnaud ist die sensibelste Gestalt, die Fontane geschaffen hat. Sein Interesse am Seelisch-Individuellen neigt sich hier bis zum Absonderlichen, und es gelingt eine Figur, die mit viel mehr Recht als Melanie van der Straaten von den Modernen hätte in Anspruch genommen werden dürfen. Sie ist nicht wie diese durch ein Temperament gesehen, sondern in viel vollerem Umfange ihrer empirischen Existenz in das Werk eingegangen, Fontane zeigt auch das an ihr, was seinem Naturell widerstrebt, er nimmt das ganze Inventar der Persönlichkeit auf, seine psychologische Darstellungskraft erprobt ihre volle Tragweite.

Was im „Schach" mißlang, glückt in „Cécile". Mit einer Feinheit innerer Tiefenschürfung, einem Gefühl für das Bezeichnende kleinster Gesten und leisester seelischer Ausschlagswinkel, die an Arthur Schnitzler denken läßt, weiß Fontane die komplizierte Gestalt zu bannen. Wie reif und ausgebildet sind die Kunstmittel dieses dichterischen Realismus! Die zarte Schönheit der schlanken

Frau mit dem wundervollen Profil und dem Gemmenkopf, ihre apathische Natur, ihre Veränderlichkeit, das Schwanken zwischen plötzlicher Müdigkeit und lebendiger Frische, die verhaltene Schwermut, die kindliche Naivität, ihre Vorliebe für Huldigung und Pikanterie, die seltsame Mischung von Vornehmheit und Unbildung, ihre typische Neigung zum Persönlichen, Privaten und Zufälligen im Gespräch, der gänzliche Mangel an Interesse für Objektives und Dingliches —, nichts wird bloß berichtet, alle Beschreibung ist zugleich Ausdruck, die summierende Bausch- und Bogencharakteristik verabschiedet, die Einzelzüge glaubhaft und anschaulich als lebendige Äußerung einer Existenz. Wenn Gordon später im Brief an die Schwester eine meisterhafte direkte Charakteristik der jungen Frau liefert, so bedeutet das lediglich ein Resumé, eine Inhaltskizze der vorhergehenden Darstellung, ein verstärkendes Nachfahren schon gegebener Züge, für den Fortgang und das Gefüge der Novelle nicht unbedingt vonnöten, während früher — allerorten in „Vor dem Sturm" und noch im Beginn der „L'Adultera" bei der Gesamtcharakteristik, dem geschlossenen Porträt van der Straatens — solche Stellen ein technisches Ungeschick bekunden.

Aber freilich wäre es Fontane nicht möglich gewesen, das Interesse an der Geschichte, in der so gar nichts vorfällt, der jede Bewegtheit und Abwechslung mangelt, dauernd wach zu halten, wenn nicht zu der faszinierenden, aber rein passiven Existenz der Cécile andere Momente belebender Art träten, deren jede Dichtung bedarf, sei sie noch so ereignislos.

Fontane gönnt in „Cécile" den Elementen, die nicht in unmittelbarem Bezug zu den Hauptpersonen stehen, einen ungewöhnlich weiten Raum. Man hat oft seine behagliche Breite hervorgehoben, aber sie charakterisiert mehr die geistige Haltung des Autors als seine Kompositionsweise, die überwiegend, und gewiß in diesen Werken aus der Mittelzeit seines Schaffens, sehr zielsicher überlegt und im scheinbar Nebensächlichen Wesentliches festhält, wie das schon „L'Adultera" zeigte. In „Cécile" ist wohl

ein frohes Verweilen auf Dingen spürbar, die nicht eng auf den Kern des Werkes Bezug nehmen, dergestalt jedoch, daß dieser nicht zu Schaden kommt, nicht überwuchert wird. Was war auch dieser Kern? Daß der Ingenieur von Leslie-Gordon, den das distinguierte Wesen der schönen Frau von St. Arnaud unwiderstehlich anzieht, in dem Augenblick seinen heimlichen Wünschen nachgeben zu können glaubt, als der Schleier ihrer Favoritinnenvergangenheit sich lüftet und die gesellschaftlichen Schranken, die er bisher respektierte, zu fallen scheinen. Diese Enthüllung aber, durch den Brief von Gordons Schwester gegeben, geschieht sehr spät, so daß auch die eigentliche Geschichte, das „Geschehen", erst sehr spät beginnen konnte.

Die Vergangenheit Céciles wird nun nicht analytisch beigebracht, mit jener Technik, die Ibsen so meisterhaft übt. Wohl liegt auch hier das Bestimmende im Leben der Menschen zurück, die Novelle beginnt mit dem fünften Akt. Aber es wird in ihrem Gang nicht Schritt für Schritt, Kapitel nach Kapitel das Vorleben Céciles und Arnauds kunstvoll mit berechneter Wirkung aufgehellt, Fontane begnügt sich damit, von Zeit zu Zeit immer wieder Bemerkungen, versteckte Hinweise, bedeutungsvolle Situationen zu verstreuen, die auf Vergangenes Bezug haben müssen, das ebenso wichtig zu sein scheint, wie es unbekannt bleibt. Diese Technik der geheimnisvollen Andeutungen, die von der analytischen Technik wohl zu scheiden ist, schafft Raum für ein behagliches Abschweifen von den „Hauptsachen", spannt ein immer gesteigertes Interesse nach der endlichen Lösung, die dann mit einem Schlage erfolgt —, ein einfaches Mittel, den langen ereignislosen ersten Teil lebendig zu halten und in den zweiten, kürzeren, überzuleiten, der unter andren Wirkungsgesetzen steht.

St. Arnaud und Cécile fahren am Beginn der Novelle von Berlin ab, um sich zu einem Erholungsaufenthalt nach Thale zu begeben. In Potsdam hält der Zug. „Viele Militärs

schritten hier den Perron auf und ab, unter ihnen auch ein alter General, der, als er Céciles ansichtig wurde, mit besonderer Artigkeit in das Coupé hinein grüßte, dann aber sofort vermied, abermals in die Nähe desselben zu kommen. Es entging ihr nicht, ebensowenig dem Obersten." So wird ganz leise und unauffällig der Grundakkord des Ganzen präludierend angeschlagen. In solcher indirekten Darstellung, solchem sprechenden Verschweigen ist Fontane Meister. Man merkt, es ist etwas vorgefallen, das zu einem nicht ganz freiwilligen Verlassen Berlins zwingt, etwas, das mit der Gesellschaftskonvention nicht in Einklang stehen muß. Und dieser Reiz des Geheimnisvollen wird weitergesponnen. Als Arnauds am ersten Morgen auf der Terrasse des Hotels Zehnpfund gefrühstückt haben und sich mit leichtem Gruß an die Zunächstsitzenden entfernen, bleibt Gordon, der, von der Schönheit Céciles gefesselt, dem Paar besondere Aufmerksamkeit erwies, zurück, und seine Neugierde, sein Hinspielen über Möglichkeiten überträgt sich, soll auf den Leser überspringen: „Ja, jetzt entsinne ich mich. In St. Denis war anno 70 viel von ihm die Rede. Kugel durch den Hals, zwischen Karotis und Luftröhre. Wahrer Wunderschuß. Anno 70 war er noch unverheiratet; sie wäre damals auch kaum achtzehn gewesen. Dahinter steckt ein Roman. Er ist über zwanzig Jahre älter als sie. Nun, das ginge schließlich, das bedeutet unter Umständen nicht viel. Aber den Abschied genommen, ein so brillanter und bewährter Offizier! Man sieht ihm noch jetzt den Schneid an; Gardeoberst comme-il-faut, jeder Zoll. Und doch außer Dienst. Sollte vielleicht... Aber nein, sie kokettiert nicht, und auch sein Benehmen gegen sie hält das richtige Maß. Er ist artig und verbindlich, aber nicht zu gesucht artig, als ob 'was zu kaschieren sei. Nun, ich will es schon erfahren."

Der gleiche Ton klingt in dem zwanglos-ungebundenen Treiben der nächsten Tage mit seinen Gesprächen und Ausflügen, seinem müßigen Beisammensein immer wieder auf. Diese sonnigen Schilderungen, so selbständig sie sein mögen, enthalten immer wieder Stimmungsfaktoren zum dunklen Grundton. Bei der Schloß-

besichtigung in Quedlinburg liest man die sonderbare Inschrift, die eine Barockprinzessin auf dem Grabobelisk ihres Bologneserhündchens hat anbringen lassen, und Gordons spöttische Bemerkung über den Dank für Hundetreue läßt Cécile verwirrt zurücktreten. Bei der Besichtigung der Schönheitsgalerie bringt sie das Porträt der Gräfin Aurora, an das Gordon allerlei Bemerkungen über Fürstenfavoritinnen und büßendes Magdalenentum knüpft, von neuem aus der Fassung: sie sitzt wie gelähmt in einem Sessel der Fensternische. — Der Ausflug nach Altenbrak führt am Jagdschloß Totenrode vorbei, das unter dem alten Herzog eine Vergangenheit gehabt haben soll, und wieder muß Cécile fürchten, das Gespräch eine Wendung nehmen zu sehen, deren heimliche Pein für sie keiner ahnt.

Alle diese Stellen haben nichts von der Aufdringlichkeit mehr, mit der in „L'Adultera" der Fluß der Erzählung durch symbolische Signale unterbrochen wurde. Es sind nicht Störungen, sondern natürliche Ausflüsse der jeweiligen Situation. Die Szene der beiden Berliner Touristen, die nach der Table d'hote im Fremdenbuch die Personalien der Arnauds und Gordons erkunden („‚Ah, hier. Das is er: Gordon-Leslie, Zivilingenieur.' ‚Gordon-Leslie!' wiederholte der andere. ‚Das ist ja der reine ›Wallensteins Tod‹.' ‚Wahrhaftig, fehlt bloß noch Oberst Buttler!' ‚Na, höre, der alte . . .' ‚Meinst du?' ‚Freilich, mein' ich. Sieh dir 'n 'mal an. Wenn der erst anfängt . . .' ‚Höre, das wär' famos; da könnt' man am Ende noch 'was erleben.'") zeigt in ihrer reichen Abgestuftheit nicht nur Fontanes volle Meisterschaft über sein eigenstes Mittel, die Gesprächstechnik, nicht nur die saloppen Berliner in ihrem Gemütlichkeitsjargon werden dadurch charakterisiert, auch auf die Hauptpersonen fallen Streiflichter, der Gang der Novelle wird ganz unbestimmt, gefühlsmäßig vordeutend, vorweggenommen.

Unauffällig verflicht Fontane naturalistische Fakten in den Bau des Werkes. In einem Brief aus Thale an seine Frau heißt es einmal: „So still die Tage hier vergehn, so hat diese stille Welt auch ihre Aufregungen. Heute nachmittag hat sich in der Nachbar-

schaft ein Dr. J. erschossen. Du entsinnst Dich des ‚verwunschenen Schlosses‘ im Walde, mit wildem Wein und Papageivolière, — es sah aus, als ob Frieden und Poesie ihr Heim darin haben müßten. Und wie war es? Welche furchtbaren Dinge haben sich seit Jahren darin abgespielt!“ Fontane benutzt das, indem er Gordon die St. Arnauds auf einem Spaziergang an der Villa vorüberführen läßt. Cécile bleibt überrascht stehen. „‚Wie zauberhaft‘, sagte sie. ‚Das ist ja das ›verwunschene Schloß‹ im Märchen. Und so still und lauschig. Wirkt es nicht, als wohne der Friede darin oder, was dasselbe sagt: das Glück.‘ ‚Und doch haben beide keine Stätte hier gefunden, und ich gehe täglich an diesem Hause vorüber und hole mir eine Predigt.‘ ‚Und welche?‘ ‚Die, daß man darauf verzichten soll, ein Idyll oder gar ein Glück von außen her aufbauen zu wollen . . .‘ Es war, als ob Gordon auf ein Wort der Zustimmung gewartet hätte. Dies Wort aber blieb aus, und Cécile zählte nur die Maschen des vor ihr ausgespannten Drahtgitters, während der Oberst sein Lorgnon nahm und die Fenster mit einer Art ruhiger Neugier musterte.“ So weiß Fontane ohne sklavisches Abschreiben äußere Gegebenheiten, die sich ihm zufällig darbieten, in sein Werk einzufügen, wenn sie die innere Ökonomie fördern, immer neue Möglichkeiten zu gewinnen, das Interesse an der unaufgeklärten Vergangenheit Céciles zu spannen und wachzuhalten.

Nur verschwindend wenige Ausläufer der älteren Romantechnik mahnen noch an Fontanes unbeholfene Anfänge: Wenn Gordon nach einem Besuch Céciles einen Leichenzug treffen und dabei einige lehrhafte Apostrophen an die eigne Person richten muß; oder nach der leitmotivischen Art der „L'Adultera“ Gordon und die Malerin, Fräulein Rosa, von Cécile reden und nun in Hinblick auf ihre unglückliche Ehe in Abständen zweimal der pointierte Satz fällt: „Gebe Gott, daß es ein gutes Ende nimmt“, was viel zu absichtlich auf den ernsten Ausgang weist; oder Gordon bei Glatteis zum Opernhaus fährt, wo er die entscheidende Begegnung mit Cécile haben soll, und der Wagenschlagöffner die epische Ob-

jektivität zu durchbrechen hat: „Nehmen Sie sich in acht!" Das wirkt um so störender, gerade weil es nur noch vereinzelt sich findet, die Gesamttechnik Fontanes dieses niedrige Niveau nun hinter sich gelassen hat.

Da die Aktion der Novelle erst nach der Enthüllung von Céciles Vorgeschichte beginnt, kann Fontane zur Füllung der breit ausladenden Anfangspartien sich ohne Gefahr im Bukolisch-Landschaftlichen ergehen. Er hat sein ganzes eigenes Ferienglück in diese Kapitel zu legen gewußt: wie er der Großstadt entfloh, um in der herben Natur des Harzer Berglandes sich zu lebendiger Frische zurückzufinden. Luftveränderung, Wechsel der menschlichen und örtlichen Umgebung pflegte er oft und gern als beste Erholung zu preisen, und sowie seine kärglichen Einkünfte es erlaubten, ist er in den Sommermonaten Berlin fern. Vom Jahr 1877 bis 84 hat er jährlich den Harz besucht, abwechselnd in Wernigerode und Thale geweilt und jedesmal mit dankbarer Freude dieselben kräftigen Eindrücke genossen, die Wiesen, Hänge und Berge mit neuen Augen und wie zum erstenmal begrüßt. Dies frohe Schweifen, dies wohlige, sorglose Ungebundensein ist in den Thaler Teil der Novelle eingegangen und schafft ihr ihren eigensten Zauber, ihr eigentliches Leben. Man sehnt gar keine Ereignisse heran, möchte das stille anspruchslose Glück dieser Tage gar nicht gestört sehn. Vielleicht ist das eigentümliche Gefühl der Ferienstimmung, jene gesteigerte, wie neu geborene Fähigkeit des Aufnehmens, die Neigung, sich ans Ungewohnte mit freudigem Staunen zu verlieren, — vielleicht ist dies episch nie besser geschildert worden wie im ersten Teil der Cécile-Novelle. Daß man ganz unberechtigte Einwände gegen die Fortführung im Berliner Teil erhob, hat nicht zuletzt seinen instinktiven Grund in dem Unwillen, mit dem man die idyllischen Tage des Thaler Gebirgsaufenthaltes schwinden sieht und die graue, kalte Atmosphäre der Berliner Stadtwohnung als neuen Schauplatz eintauschen muß.

In der Szenerie der Harzer Berglandschaft bewegt Fontane zwanglos seine Gestalten; die Sagen von Mägdesprung, Roßtrappe und Brocken, die soviel farbiges Lokalkolorit beibringen, werden nicht eingeflickt, das Gespräch gleitet unauffällig zu ihnen über. Und wie in „L'Adultera" spricht nicht mehr Fontane über seine Menschen, sondern diese sprechen untereinander, Gordon über die Arnauds, diese über ihn, und Gordon und die Malerin nach dem Diner in Berlin über die Gastgeber. Und nicht wir machen ihre Bekanntschaft, sondern die Personen lernen sich unter sich kennen. Die Table d'hote führt alle zusammen. Der höflich reservierte, liebenswürdig verbindliche Ton, in dem die Arnauds und Gordon konversieren, tritt in prächtigen Kontrast zu der durch Weinlaune gesteigerten Stimmung und Ungeniertheit der beiden Berliner Touristen. Jedes Wort ihres Mundes, jeder kleine Zug offenbart Fontanes Kennerschaft, ihr witziger Jargon, treffend, ehrfurchtslos und gutmütig, wird mit fühlbarem Behagen wiedergegeben. Solche individuellen Tonfälle sind erst bei Fontane in der deutschen Kunstprosa zu hören. Ihre glückliche Mischung von Wirklichkeitsnähe und stilisierendem Feingefühl des Dichters, der das Typische im Gewöhnlichen herauszuarbeiten versteht, macht sie der naturalistischen Diktion überlegen, die später in blinder Wahllosigkeit oft aufnahm, was und wie sie es fand.

„Cécile" bleibt trotz der Ansiedlung im Harz „Berliner Roman". Arnauds und die Touristen nicht nur, auch die Malerin und der Privatgelehrte sind Berliner. Fräulein Rosa ist feineren Schlages als die Touristen, die sie genierlich findet, aber doch eben auch mit Spreewasser getauft. Fontane hat seine stille Freude daran. Ihre Sprechweise, gemäßigt, doch unverkennbaren Ursprungs, kennzeichnet die Berlinerin, voll kleiner Taktlosigkeiten, voll Wißbegierde, unschuldig und selbstgefällig. Über die Gestalt des Privatgelehrten, Herrn Eginhard Aus dem Grunde, mit der er eine besondere Absicht verfolgte, und die vielleicht gerade deshalb weniger gelungen ist, schreibt Fontane: „Die langen Auseinandersetzungen über die Askanier werden nicht viel Freunde gefunden haben, und hinsichtlich

meiner künstlerischen Absicht, den ‚Privatgelehrten‘ als eine langweilige Figur zu zeichnen, wird man mir mutmaßlich sagen, ‚meinem Ziele näher gekommen zu sein als nötig‘. Als ich an Cécile arbeitete, begegneten mir allerhand Ödheiten in den Berliner und brandenburgischen Geschichtsvereinen, und weil diese Ledernheiten zugleich sehr anspruchsvoll auftraten, beschloß ich, solche Gelehrtenkarikatur abzukonterfeien. Ich hätte es aber lieber nicht tun sollen, die Novelle wäre dadurch um etwas kürzer und um vieles besser geworden." Nun sind es aber gewiß nicht die „Längen", gegen die ein Bedenken zu erheben ist. Fontanes Lebendigkeit, seine Stilgeschmeidigkeit, sein eleganter Sprechton verhindern stets, daß seine Längen Langweiligkeiten werden. Aber das Karikierte der Gestalt tut dem Ton des Werkes ein wenig Eintrag. Sie ist nicht rein satirisch, dazu war das dichterische Formgefühl Fontanes zu ausgeprägt, vielmehr ein Zwischending von Humor, Ironie und Satire, mit dem Satirischen als kleinstem Prozentsatz, aber es genügt, um einen unreinen Klang zu geben. Dieser Unentwegte mit seinen defekten Gamaschen, seinen zu langen Rockschößen, mit Strippenhaar, Klapphut und Hornbrille fällt lästig nicht durch den Inhalt seiner allerorten ausgespendeten Privatvorträge über die Größe und Bedeutung der Askanier und die relative Unbedeutendheit der Hohenzollern, sondern weil kein rechter Mensch hinter diesen Äußerungen steht. Die Längen und Breiten der Quedlinburger Lokalbeschreibung und die übrigen „Quedlinburgereien, von denen das Buch wimmelt", sind von der Idee der Novelle gefordert und wirken an ihrem Platz, die Schwätzereien des Scheinlebendigen bei der Rast auf der Roßtrappe, bei der Promenade nach Lindenberg, dem Ausflug nach Altenbrak sind überflüssig und lästig, weil sie der menschlichen Basis entbehren.

Sein ständiger Begleiter, ein alter Pastor Emeritus, bleibt ganz im Hintergrund, er vertritt mit dem Hofprediger des zweiten Teils das beschauliche, weltweise Element, dem in diesem Werk wenig Raum gegönnt ist. Fontane pflegt solche peripherischen Figuren mit ein paar sprechenden Einzelzügen zu signieren, ge-

wissermaßen nur die Silhouette von ihnen zu zeigen, ein Verfahren, das, seit Dickens beliebt, noch bei Thomas Mann zum beherrschenden Stilprinzip seines großen Hauptwerkes wurde.

So sehr Fontanes Persönlichkeit in „Cécile" zurücktritt, in Kleinzügen bleibt sie doch immer gegenwärtig. Es ist nicht der letzte Reiz des Werkes, wie er die Gespräche seiner Menschen aus Eignem zu speisen weiß. Wer den unendlichen Reichtum der über tausend Briefe, die von Fontane bisher an die Öffentlichkeit gelangt sind, einigermaßen gegenwärtig hat, wird die glückliche Art begrüßen, mit der der Dichter über die eigne Fülle verfügt. Fontane leiht dem Altenbraker Präzeptor seine Abneigung gegen Ordensauszeichnungen nach Rubrik und Schablone, wobei das persönliche Verdienst vor Rang und Stellung nichts gilt: „Man wollte mir ein Bändchen geben an meinem Jubiläumstage. Nun gut, auch ein Bändchen kann etwas sein; aber das, das meiner harrte, war mir doch zu wenig, und so macht' ich kurzen Prozeß und bin ohne Jubiläum, aber, Gott sei Dank, auch ohne Kränkung und Ärger aus dem Dienste geschieden. Ich weiß recht wohl, daß man nie recht weiß, was man wert ist, aber ich weiß auch, daß es die Menschen in der Regel noch weniger wissen." Hier spricht am rechten Ort Fontanes Unfeierlichkeit, Bescheidenheit und Selbstbewußtsein, wie so oft aus den Briefen. — Oder Eginhard reitet sein Steckenpferd, verteidigt den Markgrafen Gero, der dreißig Wendenfürsten abschlachten ließ, und Fontane legt dem Oberst seine oft geäußerte Meinung in den Mund: „Es bleibt ewig merkwürdig, daß die durch Natur und Beruf friedliebendsten Leute von der Welt allemal für ‚Kopf-ab' sind, während alle Leute von Fach an dreißig abgeschlachteten Wendenfürsten doch einigermaßen Anstoß nehmen." — Wie lustig ist jene kleine Schwäche Fontanes, fast in jedem Werke, bis zum Gieshübler der „Effi Briest", aus seinem einstigen Beruf heimlichen Nutzen zu ziehen und wo es irgend angeht, botanisch-lateinische Weisheit an den Mann zu

bringen. In „Cécile" geschieht es in stiller Selbstironie durch Eginhard, der bei einem leichten Schwächeanfall Céciles sogleich zu perorieren beginnt über das „Belebende des Doppel-Oxigens, das erfahrungsmäßig in dem Zusammenwirken von Nadel- und Laubholz läge, von denen das Nadelholz auf der Lindenberghöhe sowohl durch Larix tenuifolia wie sibirica, das Laubholz aber durch Quercus robur in wahren Prachtexemplaren vertreten sei". — Oder jenes schalkhafte Privatvergnügen, das Fontane sich und seiner Frau Emilie bereitet, die ihm zeitlebens so treulich half und oft so schwer zu schaffen machte: Gordon merkt, daß Cécile der Namen seiner Schwester, Klothilde, nicht sonderlich gefällt, und argumentiert: „Ja, Klothilde, meine gnädigste Frau. Sie wägen den Namen und finden ihn etwas schwer. Und Sie haben recht. Ich glaube auch nicht, daß ich fähig sein würde, mich jemals in eine Klothilde zu verlieben. Aber je weniger der Name für eine Braut oder Geliebte paßt, desto mehr für eine Schwester. Er hat etwas Festes, Solides, Zuverlässiges und geht nach dieser Seite hin fast noch über Emilie hinaus." Und wie glänzend ist die Causerie über „Fensterzug", die Gordon beim Diner zum besten gibt, durch und durch geistreich, fontanisch-individuell und ganz im Stil der Briefe, von keinem noch so eleganten Aphoristiker zu übertreffen.

So klingt auch in diesem kühlen Werk, nur leiser und seltener, die spezifisch fontanische Note. Auch die später verworfenen Längen weisen Züge seiner unverkennbaren, nur ihm gehörigen Art, die Dinge zu sehen. Wenn man beim Ausflug nach Quedlinburg zweifelnd zwischen den beiden Sehenswürdigkeiten, Schloß und Kirche, steht und schließlich dem Schloß mit dem Entscheid „wir sind ja Preußen" den Vorzug gibt, bemerkt Fontane wie nebenbei: „Und so wandte man sich denn rasch entschlossen dem Kastellan zu, freilich nicht ohne sein Visavis, den nach links hin stehenden Küster, mit einem hoffnunggebenden Gruß gestreift zu haben. Er verneigte sich denn auch in Erwiderung darauf verbindlich lächelnd und schien alles in allem nicht unzufrieden über diesen Gang der

Dinge. Denn unten in der Stadtkirche läuteten eben die Mittagsglocken, und etwas Bratwurstartiges, das von der Küche her durch die Luft zog, ließ das In-die-zweite-Linie-gestellt-werden fast als einen Vorzug erscheinen." Wie ist hier aus dem Nebensächlichsten eine kleine Köstlichkeit gemacht, mit sichrer Hand eine ganze Existenz in Abbreviatur gezeichnet!

Und alle diese deskriptiven und causierenden Partien des Werkes, so scheinbar selbständig sie auftreten, sind doch wertvolle Komponenten des Gefüges, sind alle abgestimmt auf den einheitlichen Grundton. Die Schloßvisitation ist weit davon entfernt, eine Langweiligkeit zu sein, nicht nur ein echtes Stück Fontanekunst, sondern es ziehen sich geheime Fäden von dem Eindruck, den die Schilderung des Schlosses macht, an dem alles Vergangenheit ist, zu jenem, den die unaufgeklärte Vergangenheit Céciles immer wieder wachruft, und es entsteht bei allem Abschweifen von den Menschen der Novelle, an die nichts herantritt, was sie irgend veränderte oder in Aktion brächte, ein wohlverbundenes Ganze.

In dem Ausflug nach Altenbrak hat die sorg- und ereignislose Zeitspanne des ersten Teils ihren Höhepunkt. Stimmung und Gegenständliches, Menschen und Dinge, Vorgänge und Schilderung, Wichtiges und Nebensächliches bilden eine so selbstgenugsame, geschlossene Einheit, daß man das Leben selbst zur Kunsteinheit geworden glaubt. Der Schein, als habe Fontane nur Vorgefundenes ohne Verwandlung und Umschmelzung zu übernehmen brauchen, ist ein epischer Triumph, Zeichen des ganz Fertigen und Vollkommenen. Zugleich kündet sich die Wendung zum zweiten Teil an. Auf dem Rückritt von Altenbrak nach Thale setzt die Aktion ein, die Schicksale beginnen sich zu verknoten.

Cécile hat zur Eile gedrängt. „Nicht lange, so war eine Wegkreuzung erreicht, von der aus man in Entfernung von wenig mehr als fünfzig Schritt eines Denkmals ansichtig wurde. ‚Was ist das?' fragte der Oberst und ritt auf das Denkmal zu, während Gordon und Cécile langsameren Schritts ihren Weg fortsetzten. ‚Lockt Sie's nicht auch?' fragte Cécile mit einem Anfluge von

Spott und bitterer Laune. ‚St. Arnaud sieht mich frösteln und weiß, daß ich die Minuten zähle. Doch was bedeutet es ihm?‘ ‚Und ist doch sonst voll von Aufmerksamkeit und Rücksichtnahme.‘ ‚Ja‘, sagte sie langsam und gedehnt. Und eine Welt von Verneinung lag in diesem Ja. Gordon aber nahm ihre lässig herabhängende Hand und hielt und küßte sie, was sie geschehen ließ. Dann ritten beide schweigend nebeneinander her, bis sich St. Arnaud ihnen wieder gesellte.“ So knapp und zusammengehalten gibt Fontane den entscheidenden Moment des ganzen Werkes. Was man stets bei ihm wahrnehmen wird: er ist ausführlich nur im Auf- und Abstieg der Kurven des Seelenlebens seiner Menschen; die Gipfelpunkte, die Ausbrüche, wo Langverhaltenes ans Licht tritt, gibt er mit eindringlicher Sparsamkeit, es fehlt nichts, aber es wird nur das Nötigste gesagt; sie sind glaubhaft, aber fordern vom Leser eine starke Sammlung und Empfänglichkeit.

Der zweite, Berliner Teil der Cécile-Novelle weist diese Eigenart Fontanes aufs eindringlichste. Zu der Kargheit, mit der der Rest der Geschichte „aufgearbeitet“ wird, steht die Thaler Exposition in einem Gegensatz, der größer kaum gedacht werden kann. Fontane geht ja oft, schon in „Vor dem Sturm“ und „L'Adultera“, von der ausführlichen Schilderung der ersten Tage, von zeitlicher Kompression und Beschränkung zu freieren Intervallen im Lauf der Geschichte über. Erst wird Tag für Tag, Stunde für Stunde beinah, geflissentlich nachgefühlt und miterlebt, dann nur noch Ausschnitte, mit langen Pausen dazwischen, typische Augenblicksbilder. Wenn erst einmal die Menschen, die ihn fesseln und für die er interessieren will, durch den täglichen und stündlichen Umgang, in den er sich und uns mit ihnen setzt, ganz vertraut und lebendig geworden sind, entläßt er sie plötzlich dieser sorglichen, immerwährenden Haft und zeigt nur noch die Wendepunkte ihres Schicksals. In „Cécile“ tritt zu dieser besonderen Technik des zweiten Teils die veränderte Szenerie und der

Umschlag der Stimmung. Eine kühle, forscherliche Analyse setzt ein, ein logisches, karges Folgern von Punkt zu Punkt. Ein Schritt zieht den anderen nach sich, mit der peinlichen Genauigkeit einer Gerichtsverhandlung führt Fontane seine Menschen zum tragischen Ende, weniger ihr Dichter als ihr Richter.

Gordon ist von Thale in geschäftlichen Dingen plötzlich abberufen worden. Er sieht Cécile erst in Berlin wieder. Er wird Zeuge ihres einsamen, freudlosen Lebens, Zeuge der Vernachlässigung durch ihren Gatten. Der glänzende Offizier, seit seinem Abschied beschäftigungslos und verbittert, steht im Tattersaal herum, spielt in einem Haute-Finance-Klub mit sehr hohen Points, ist voll Egoismus und Launen, Rechthaberei und Dünkel. Gordon fühlt sich zu Cécile unwiderstehlich hingezogen, wird immer mehr von innerer Unruhe erfüllt. Da erreicht ihn der verspätete Brief seiner Schwester Klothilde, der die Vorgeschichte Céciles enthält; und nun erfährt er: sie stammt aus einer verarmten, halbpolnischen Adelsfamilie, wuchs ohne Erziehung in bohemehafter Umgebung auf, wurde „Vorleserin“ eines alten Fürsten, nach dessen Tode der Neffe und Erbe den Wunsch äußerte, daß sie das „Schloß nicht verlassen“ möge. Cécile bleibt, von einem Kammerherrn „protegiert“. Der junge Fürst ist krank. Man glaubt, daß sie nach seinem Tod den Hofmarschall heiraten werde. Sie kehrt aber reich begütert zu Mutter und Geschwistern zurück. Man mietet eine glänzende Wohnung, in der Arnaud Cécile, die nun still und zurückgezogen lebt, kennen lernt. Er verlobt sich mit ihr, der älteste Stabsoffizier seines Regiments erhebt im Namen des Offizierkorps Einspruch. Arnaud erschießt ihn im Duell, wird zu neun Monaten Festung verurteilt, heiratet Cécile doch — mehr aus Eigensinn, eine schöne Frau zu besitzen, als aus Neigung — und nimmt den Abschied.

Eine Überfülle vergangener Begebenheit schießt durch diesen Brief mit einemmal in die Novelle ein. Nach handlungsarmen, interimistischen Szenen, die dem vierten Akt eines Dramas zu vergleichen sind, die drei ersten im Presto eines komprimierten epischen

Reflexes, und dann in jäher Geballtheit der fünfte! Aber man rechne nur nach, es wird sich keine Lücke im psychologischen Bau finden.

Eine Natur von kindlicher Ursprünglichkeit und Naivität ist ein Opfer der Verhältnisse geworden, die ihre frühste Jugend umschränkten. Ihr Favoritinnendasein, dieses Vererbtwerden von Neffe auf Onkel und Kammerherrn, hat Céciles tiefste seelische Schicht nie berührt, sie sehnt sich nach Ruhe, Frieden und Zurückgezogenheit. Dann bringt die Werbung Arnauds sie von neuem in Kollision mit der Welt, aber es ist nun ihr fester Wille und Schwur, daß allen Huldigungen fortan eine bestimmte Grenze gezogen sei, und sollte sie darüber zugrunde gehen. Es kommt alles darauf an, ob es gelungen ist, jene Sehnsucht und diesen Vorsatz Céciles trotz ihrer Vergangenheit glaubhaft zu machen. Und ordnet man an dieser kritischen Stelle einmal den ganzen ersten Teil diesem Zweckbegriff unter, so wird man die Sicherheit bewundern müssen, mit der Fontane dort der späteren Enthüllung vorgebaut hat. Es wird nicht nur offenbar, daß die Cécile des ersten Teils dieser Vorgeschichte entspricht, sondern daß sie jenen schwerwiegenden Entschluß gefaßt hat und fassen mußte, ihr ganzes Sein, wie es sich dort ausbreitet, läßt ihn dem Zurückblickenden als Notwendigkeit, als Forderung ihrer Natur erscheinen. Fontane konnte also, ohne der psychologischen Wahrheit der Gestalt Eintrag zu tun, die Katastrophe von diesem einen Punkt abhängig machen.

Gordon hat bisher, trotz des Zaubers, den Cécile auf ihn ausübt, in ihr immer nur die Frau von St. Arnaud gesehn. Er hat preußische Schule und ist fontanischer Mensch genug, um seine Gefühle nicht ohne weiteres über die gesellschaftliche Konvention zu setzen. Nun aber läßt ihn ein unbedachter Augenblick im Gespräch mit Cécile die früher beobachtete Grenze überschreiten. Sie ahnt den Grund seines veränderten Tons und schreibt sofort: „Was der Grund auch sei, fragen Sie sich, ob Sie den Willen und die Kraft haben, sich zu dem Tone zurückzufinden, den Sie früher anschlugen, und der mich so glücklich machte. Prüfen Sie

sich, und wenn Sie antworten müssen ‚Nein‘, dann lassen Sie das Gespräch, das wir eben geführt haben, das letzte gewesen sein. Es gilt Ihr und mein Glück ... Trennung, oder das Schlimmere bricht herein.“ Gordon fragt sich: spielt sie mir Komödie vor, ist es nur „der Jargon einer schönen Frau, die sich unbefriedigt fühlt und die langen schönen Stunden ihres Daseins mit einer Liebesintrige kürzen möchte“? Aber er hört das Bekenntnis ihrer Neigung zu gut heraus und darf sich Menschenkenner genug glauben, um nicht bisher durch Verstellung getäuscht worden zu sein. „Ob ich den Willen und die Kraft habe, fragt sie. Nun, den Willen: ja. Aber nicht die Kraft.“ Er reist ab. Sollten ihm je Zweifel an der Aufrichtigkeit Céciles kommen, so wird sein leidenschaftliches Gefühl, nur begraben aus Achtung vor dem Willen, der ehrlich das alte Leben ein für allemal hinter sich geworfen hat, die Oberhand gewinnen, sein Eigensinn sich dieses Gefühls bemächtigen und in leidenschaftlicher Begehrlichkeit alle Grenzen sprengen. Kaum hat Fontane die psychische Aktion bis zu dieser latenten Spannung, diesem schwebenden Verhängnis gefördert, so führt er die Katastrophe schon herauf.

Gordon ist für einige Tage im Auftrage seiner Firma nach Berlin zurückgekehrt und gewahrt Cécile im Opernhaus in der gegenüberliegenden Loge. Sie scheint in unbefangenster, legerer Unterhaltung mit einem widerlichen, suffisanten Geheimrat, der ihm von einem Diner bei Arnauds durch sein auffallendes Benehmen, seinen frivolen Witz, seine nur die nötigsten Schranken einhaltende Dreistigkeit in unangenehmster Erinnerung ist. Er sieht die beiden tuscheln und lachen, stürmt in der Pause hinüber, beleidigt Cécile durch beißenden, superioren Spott, folgt ihr und dem Begleiter nach Haus, dringt ein und provoziert, nachdem der Geheimrat sich entfernt hat, um sofort St. Arnaud im Klub aufzusuchen, in seiner blinden Verkennung eine alle gesellschaftliche Rücksicht außer Acht lassende Eifersuchtsszene. Ihre vornehme, eindringliche Rechtfertigung trifft taube Ohren. Er stürzt mit der schwersten Beleidigung davon, die Cécile zu innerst treffen muß:

„Wir bleiben unserer Natur getreu, das ist unsre einzige Treue... Sie gehören dem Augenblick an und wechseln mit ihm. Und wer den Augenblick hat..." Er bricht ab.

Der nächste Morgen findet Cécile und Arnaud in lakonisch-reservierter Auseinandersetzung. Meisterlich zieht Fontane seine Schlußfolgerungen aus dem Brennpunkt der Charaktere: „‚Er schrieb in einem fort. Ewige Briefe.' ‚Willst du sie lesen?' ‚Unsinn. Ich kenne Liebesbriefe; die besten kriegt man nie zu sehen, und was dann bleibt, ist gut für nichts. Übrigens sind mir seine Beteuerungen und vielleicht auch Bedauerungen absolut gleichgültig, aber nicht sein Auftreten vor Zeugen, nicht sein Benehmen in Gegenwart anderer. Er hat dich beleidigt.'" Überzeugend wird die Forderung Arnauds aus seinem Stolz hergeleitet. Seine Frau ist ihm gleichgültig, auch daß sie beleidigt wurde —, trotzdem er das Gegenteil ausspricht. Aber e r fühlt sich beleidigt. „Gefürchtet zu sein, einzuschüchtern, die Superiorität, die der Mut gibt, in jedem Augenblicke fühlbar zu machen, das war recht eigentlich seine Passion. Und dieser Durchschnitts-Gordon, dieser verflossene preußische Pionierleutnant, dieser Kabelmann und internationale Drahtzieher, d e r hatte geglaubt, über ihn weg sein Spiel spielen zu können. Dieser Anmaßliche..." Mit knappen Strichen gibt dieser Gedankenmonolog die Quintessenz der ganzen Gestalt, die das Schicksal aller drei äußerlich besiegelt. Gordon, trotzig und voller Selbstgefühl wie Arnaud, weigert sich der Forderung nicht. Ganz unsentimental und unversöhnlich verläuft das Duell. Gordon fällt. Arnaud entzieht sich der Festungshaft und schreibt von der Schweiz aus an Cécile, herzenskühl und selbstbewußt: „Nimm das Ganze nicht tragischer, als nötig: die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle." Ähnlich sprach Ebenezer Rubehn zu Melanie. Doch Cécile fehlt die vitale Kraft, sie entbehrte zeitlebens der Aktivität, war auf ein leidendes Genießen gestellt. Ihre zarte Natur hält dem erneuten Ansturm nicht stand. Sie endet in freiwilligem Tod.

Keine Verklärung ist über den Schluß gebreitet, das Versöhnliche der fontanischen Weltanschauung bleibt fern, die Novelle wird

zum dunklen Seitenstück der „L'Adultera". Zwei absonderliche Fälle der höheren Gesellschaftswelt sind gestaltet, dort aus den Finanz-, hier aus den Militärkreisen. Cécile will sich in den Augen der Gesellschaft rehabilitieren, ihr mißlingt, was Melanie van der Straaten gelang. Seltsam genug mutet es an, wenn Fontane später bekennt, er habe bei der Novelle etwas wie eine Tendenz im Sinn gehabt: „Wer mal drin sitzt, gleichviel mit oder ohne Schuld, kommt nicht wieder heraus." Eher noch könnte der versöhnliche Schluß der „L'Adultera" absichtlich anmuten. In Cécile war seine künstlerisch-formende Kraft stärker und weiser als die reflektierende Einsicht, gestaltete mit freier Inspiration, was diese mit Zwecken beschweren wollte. Er schuf ein reifes Werk. Sein Streben zum Nur-Individuellen, psychologisch Interessanten, das mit dem „Schach" begann, hat hier seine schönste Erfüllung gefunden.

3. Irrungen, Wirrungen

Der ethnographischen Gebundenheit Fontanes konnten nur auf märkischem und Berliner Boden reife Früchte gedeihen. Diese tragende, verbindende Schicht gibt schon „Schach von Wuthenow" einen gewissen Halt, eine über die Brüchigkeit der Menschenschilderung hinausreichende einheitliche Resonanz. Aber erst mit der Wendung zur Wirklichkeit seiner Zeit, mit der „L'Adultera", tut Fontane den entscheidenden Schritt in seine eigenste Welt: der gegenwartsfrohe Sinn Fontanes drängte zum unmittelbar Gegebenen, zur Landesverbundenheit mußte erst die Gegenwartsverbundenheit sich finden, ehe er hoffen konnte, den eignen hohen Anforderungen zu genügen.

So entlehnten die Gesellschaftsnovellen „L'Adultera" und „Cécile" ihren Stoff den höheren Kreisen des gegenwärtigen Berliner Lebens. Und doch blieben auch hier kleine Unstimmigkeiten zurück. Nicht daß diese Werke noch mit den psychologischen Mängeln der Schach-Novelle behaftet wären, aber sie mußten in anderer Hinsicht seine gesteigerten Ansprüche an das eigne Können unbefriedigt lassen. „L'Adultera" gestaltete einen exzeptionellen, nur-individuellen Fall, und seine Natur, wie sehr immer dem Charakteristischen geneigt, strebte doch darüber hinaus zum Typischen. Dem zeigte der „L'Adultera"-Stoff sich nur wenig gefügig. Wohl drang Fontanes persönliches Ethos merklich durch, wohl zeigte er ein Allgemeingültiges in Charakter und Geschick Melanie van der Straatens auf, aber Stoff und Gehalt, Darstellung und Darlegung, Werk und Dichter bilden doch nicht jene runde Einheit, die Zeichen aller vollen Kunstwirklichkeit ist und bei der Trennungen von Gehalt und Form, subjektivem Willen und objektiver Forderung nur spätere, verstandesmäßige Scheidungen und Einsichten bedeuten. In „Cécile" ist dann von vornherein auf die Typisie-

rung, aber damit freilich auch auf eine persönlichere Durchdringung des Ganzen verzichtet.

Nun bringt das nächste Werk die Synthese des bisher Erreichten, den Gipfel. Die volle epische Lebendigkeit nicht anzutasten und doch zugleich die eigene, eigenwillige Persönlichkeit zu geben —, das Feld realistischer Darstellung individueller Schicksale nicht zu verlassen und doch zugleich ins Typische aufzusteigen —, dies Ziel erreicht Fontane, indem er sich von den höheren Schichten der Gesellschaft ab- und dem durchschnittlichen Menschentum der unteren Klassen zuwendet: „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“ sind die Werke dieser Wegstrecke.

Was diese sozialen von den Gesellschaftsnovellen von vornherein scheidet, ist das ganz Alltägliche der stofflichen Vorlagen. Der Ehebruch Melanies, die Vorgeschichte Céciles, die Schicksale beider Frauen bergen noch ein „romanhaftes“ Element, einen auf Spannung gerichteten Einschlag. Solche Schicksale mochte es geben, solche die Gesellschaft erregenden Fälle mochte die chronique scandaleuse häufig verzeichnen, es haftete doch immer etwas Sensationelles, Außergewöhnliches daran, und wenn Fontane auch in „L'Adultera“ den Ausnahmefall auf eine natürliche Basis zu stellen, als vor Menschlichkeit und Natur berechtigt zu motivieren wußte, die stoffliche Sensation blieb, das Unsymbolische der Geschichte ließ eine Verklärung, eine dichterische Steigerung von innen heraus nur bedingt zu.

In „Irrungen, Wirrungen“ fehlen die Elemente, die in den Gesellschaftsnovellen noch romanhaft anmuten; die stoffliche Vorlage barg sie nicht, und Fontane brauchte auch keine „rundere Rundung“ mehr von außen zu erstreben, sie ergab sich von selbst. Keine lauten Vorfälle, die der Gesellschaft Stoff zum Klatsch geben, keine „interessanten“ Menschen, keine spannende Geschichte, — das alltägliche Leben, das schwer ist von Einfachheit, gewinnt in dieser schlichten Novelle ergreifende Gestalt. Bewußt wird vermieden,

was irgend als falscher Prunk stören könnte: glänzende Gesprächsszenen, die sich isolieren, elegante psychologische Beweisführungen, die den Könner verraten; hier ist kein Zurechtrücken in der Komposition mehr spürbar, kein probierendes Herumtasten, kein Wohlgefallen an guten Wendungen, an stilistischen Wirksamkeiten, kein allzu selbständiges Herausragen der Menschen aus der Geschichte und dem bindenden sozialen Untergrund. Reif und reich war Fontanes Innerlichkeit schon gewesen, als er „Vor dem Sturm" schrieb, jetzt, nach zehnjähriger Arbeit, hat sich ihm auch die Form gefügt, die Ansprüche seiner Persönlichkeit und die Gesetze der epischen Kunst vergleichen sich. Fontane folgt seiner Natur wie dort, aber sie ist durch starke Selbstzucht zu jener künstlerischen Hellsichtigkeit heraufgeläutert, die nirgends mehr — sei es formal, sei es gehaltlich — im Subjektiven stecken bleibt und andererseits eine klar geschaute Welt von Gestalten und Bildern hervorzubringen weiß, ohne sich künstlich der persönlichen Anteilnahme enthalten zu müssen.

Es ist nicht der letzte Triumph dieser Novelle, daß alles in ihr, die Geschichte, die Menschen, die Führung der Handlung und Dialoge so selbstverständlich anmutet. Eine höchste Kunstfertigkeit erreicht hier, und nicht mehr bloß an einzelnen Stellen, sondern durch die volle Ausdehnung des Werkes hin, die Stufe, wo sie der Natur gleichkommt, wie sie einfach, „natürlich" wirkt. Man spürte beim Erscheinen die besondere Atmosphäre Berlins, den „berlinischen flavour der Sache", wie es Fontane später nannte. Mit Recht konnte er aussprechen, daß niemand sich auf diese Dinge besser verstehe. Aber die wenigsten ahnten, welches Können diese so anspruchslos sich gebende Arbeit voraussetzte, wenige erkannten, als sie im Sommer 1887 in der Vossischen Zeitung erschien, ihre ganze Bedeutung. Das Publikum, an die Rührseligkeit der dünnen Bettelsuppen gewöhnt, die den Raum unter dem Zeitungsstrich meist zu füllen pflegen, konnte das künstlerisch Geleistete nicht würdigen. Fontane hat diese Leser in Schutz genommen, schreibt noch vor der Veröffentlichung vorbeugend am 14. Juli: „Gott,

wer liest Novellen bei der Hitze? Wer hat jetzt Lust und Fähigkeit, auf die hundert und, ich kann dreist sagen, auf die tausend Finessen zu achten, die ich dieser von mir besonders geliebten Arbeit mit auf den Lebensweg gegeben habe?"

Aber war es wirklich nur die Hitze, die das breite Lesepublikum vor den ästhetischen Anforderungen des Werkes versagen ließ? Wie unbedenklich griff man doch zum beliebtesten Mittel künstlerischer Erlebnis- und Urteilsunfähigkeit: seine Dürftigkeit unter dem anspruchsvollen Mantelwurf der sittlichen Entrüstung zu bergen! Man fand es unanständig, daß der Leutnant Baron von Rienäcker und das Plättmädchen Lene Nimptsch ein Verhältnis haben, daß dieses Verhältnis und die Folgen seiner Lösung für beide eine so ausführliche Schilderung erfahren. Wie vom ästhetischen Niveau der Geschichte ahnte man nichts von ihrem innerst Sittlichen, hielt sich an das Was, war blind für das Wie, blieb im Stofflichen stecken. Ein Mitinhaber der Vossin fragte den Chefredakteur: „Wird denn die gräßliche Hurengeschichte nicht bald aufhören?" und die Abonnenten schienen so ernstlich böse, daß der Abdruck der „Stine" im nächsten Jahrgang verweigert wurde. Damals schrieb Fontane, rückblickend auf die Erfahrungen, die er mit „Irrungen, Wirrungen" gemacht hatte, an Paul Schlenther: „Es gibt zehn oder, wenn es hoch kommt, hundert Menschen in Deutschland, die von der Erkenntnis und der freundlichen Gesinnung sind, die Männer wie Sie oder der kleine Brahm oder der liebenswürdige M. v. Waldberg solcher Arbeit entgegenbringen — das große Publikum, nun, es ist nicht nötig, große Worte darüber zu verlieren. Ich hätte wieder das sittliche Halloh mit anhören müssen. Familie X. hätte sich wieder über ‚Schneppengeschichten' beschwert, und selbst bei Familie Y. hätten alle wohlwollenden Gesinnungen für mich nicht ausgereicht, mir ein Bedauern über den armen alten Mann, der sich so wenig der Pflicht seiner Jahre bewußt ist, zu ersparen."

Stärker noch als der Ärger spricht die Selbstsicherheit Fontanes aus diesen Zeilen: er weiß, daß er nicht für die Menge schreibt.

Die Stimmen, auf die es ankommt, sind rückhaltlos in ihrer Freude und Anerkennung, voran Brahm und Schlenther, deren hohe ästhetische Einsicht das Eintreten für dieses weithin verurteilte Buch genugsam bekundet. Fontane fühlte selbst, daß er etwas Vollkommenes gegeben hatte, etwas, das so nur er geben konnte: „Fünfzig Jahre lang habe ich mich nur mit Nullgraderfolgen, ohne Lob und Tadel hingequält und mich mit dem Gedanken, ohne rechte Sonne hingehn zu müssen, vertraut gemacht: da sieht der nur noch auf Stunden Gestellte den Ball am Horizont und ruft mit dem bekannten Seligen: ‚Verweile doch'." Das Geschick war gütig genug, diesem Wunsch zu willfahren. Der nahezu Siebzigjährige sollte Zeit behalten, nach unablässigem Streben die Früchte eines herrlichen Herbstes ausreifen zu lassen.

Weihnachten 1887 ist „Irrungen, Wirrungen" in einem kleinen Leipziger Winkelverlag, der schon den „Graf Petöfy" gedruckt hatte, herausgekommen. Die größeren und bekannten werden durch ähnliche Erwägungen, wie sie die Leser der Vossischen Zeitung beunruhigten, von der Übernahme des Werkes zurückgehalten worden sein. Die Briefe geben darüber wie über die Entstehungsgeschichte der Novelle keine Nachricht. Das eine mag bewußte Absicht der Herausgeber sein, das andre ist kein Zufall: wir haben es bei dieser Dichtung, deren erster Entwurf ins Jahr 1883 zurückreicht, mit einem Werk freudiger Kraftentfaltung zu tun, bei dem die innere Sicherheit mühelos vorwärtstrieb und kaum erhebliche Schwierigkeiten vorfand.

Die ablehnende Kritik knüpfte bei „Irrungen, Wirrungen" an den ethischen Gehalt an. Und so gewiß die Beurteilung einer dichterischen Schöpfung teilhaft bleibt, wenn sie nur diese Seite ans Licht zieht, die Berechtigung dazu lag doch in der Gebärde des Buches. Wie stark Fontanes künstlerisches Können auch sein mag, wie vollkommen auch gerade in diesem Werk seine sprachliche Meisterschaft sich offenbart, so steht dies alles doch immer im

Dienst einer Lebensschilderung, der Fontanes Gesinnung eine ausgesprochene Prägung verleiht. Nicht daß es sich irgend um Tendenz handelte. Aber Fontane bringt in seinem persönlichen Weltbild zugleich das überpersönliche Fühlen der Zeit zum Ausdruck, und dieses Fühlen ist, wie alle Dichtung, die der breiten Schicht des Bürgertums entwächst, von ihm getragen und nur seine Welt gestaltend, wesentlich ethisch orientiert.

Die Dichtung des Hans Sachs und seines Zeitalters mit ihrem umfänglichen Weltbehagen gewinnt ihre überpersönliche Bedeutung nur durch die sittliche Tüchtigkeit, die stets als willkommene Stütze, nie als Schranke empfundene Gebundenheit durch bestimmte sittliche Vorstellungen. Das moralisch Lehrhafte ist da nicht Hemmung, die die Lebendigkeit der Menschen beeinträchtigt, ihrem Willen Eintrag tut, sondern Zentrum, aus dem heraus sie leben, aus dem heraus ihnen Leben erst möglich wird.

Und ähnlich verhält es sich mit der bürgerlichen Dichtung der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Wie auch die Zeiten sich geändert haben, wie auch die Bewertung des Individuellen, das Gefühl von der Macht und Bedeutung des Einzelnen sich gesteigert und Schranke auf Schranke niedergelegt hat, es bleibt eine Grundschicht gemeinsamer sittlicher Verbundenheit, aus der sie alle: Freytag, Keller, Storm, Reuter, Fontane herauswachsen, von der sie getragen werden. Sie ist es, die, welche Beschränkung ihr auch notwendig eigen sein mag, die epischen Werke des Realismus zur eigentlichen Dichtung der Zeit stempelt, während geistig viel bedeutendere Persönlichkeiten, Antipoden wie Hebbel und Wagner, obgleich sie mit ungleich umfassenderen Vorstellungen an die Kunst, mit viel tieferen Einsichten an menschheitliche Fragen herantreten, isoliert geblieben sind und nicht Geschichte gemacht haben. Ihre subjektive Spekulation wollte der Zeit gewaltsam abtrotzen, was sie nicht hergab, ihr Willen blieb ihres Schaffens bester Teil.

Auch Fontane, dem weltkundigsten und vorurteilslosesten Vertreter des dichterischen Realismus, gibt diese ethische Verbundenheit mit der bürgerlichen Ära erst seine Bedeutung für sie und ihre

Menschen. Sie schildert er ab, mag ihr Horizont auch begrenzt sein, mögen ihre Inhalte und Möglichkeiten auch von den Gipfelhöhen der Kunst abführen. Schon in „Vor dem Sturm“ zeigte sich ein starkes Vorherrschen ethischer Strebungen, jetzt, bei der Novelle „Irrungen, Wirrungen“ treten sie wieder beherrschend in den Mittelpunkt. Und darum mußte daran erinnert werden, daß es sich nicht um moralisierende Tendenz, um eine Auslieferung der Kunst an andere weltformende Kräfte handelt, sondern daß Fontane immer autonomer Dichter bleibt, wenn auch bestimmt und begrenzt durch die Struktur des Geistes seiner Zeit.

Man hatte also ein Recht vom Ethos der „Irrungen, Wirrungen“ zu reden. Sittliche Probleme lagen der Zeit, sittliche Probleme behandelt Fontane mit Vorliebe, wenn er es auch immer als Künstler tut und man über dem allgemeinen Gehalt der Werke, der abstrakt ausgesprochen wenig besagt, die Form nicht vergessen darf, in der allein er gestaltetes Leben ist, das diese allgemeinen Erkenntnisse erst abstrahieren läßt.

Aber während man von der Gesinnung sprach oder zu sprechen meinte, die aus der Novelle vernehmlich redet, geriet man unversehens in das hinein, was Fontane zur Gefahr geworden wäre, hätte er nicht bei aller Zeitgebundenheit den offenen Blick für das Wesentliche, für den lebendigen Kern im Menschen behalten: man moralisierte. Es ist grotesk genug zu sehn, wie ihm aus eben den Kreisen Widerspruch erwächst, deren Verherrlichung und dichterischer Verklärung seine Lebensarbeit gilt. Er, der die Grundschichten tüchtigen Bürgertums ans Licht zog, ihre Solidität und unredensartliche Einfachheit, ihren Sinn für das Praktisch-Nächste, ihre ungekünstelte, natur- und gefühlsverbundene Unmittelbarkeit feierte und in die bleibende Form hinüberrettete, kam in den Geruch eines unsittlichen Schriftstellers.

Fontane hätte nicht so gut und vollkommen sein müssen, wenn nicht der Widerspruch der Vielzuvielen laut geworden wäre. Ein Dichter ist auch das wache Gewissen der Zeit, in seinem Werk kristallisiert sich ihr innerstes Leben, ihre stärksten, wesenhaftesten,

nachdrücklichsten Forderungen. Mag er auch Schilderer des menschlichen Durchschnitts sein, er muß, will er das Typische im Durchschnitt, das Wertvolle im Alltagsmenschen aufzeigen, ein sehr waches Bewußtsein von den Strebungen haben, die das Leben dieser Alltäglichen, ihnen selbst unbewußt, erst zum Typischen erheben, erst wertvoll machen. Und wertvoll ist für Fontane nur die Existenz, die sich nicht schematisch, mechanisch unter vorgefundene Gesetze beugt, sondern sie nur anerkennt, wenn es zugleich ihre, der lebendig-gefühlten Individualität eigne Gesetze sind oder diese Individualität mit ihnen in Einklang zu bringen ist, ohne daß beide wesentliche Einbuße erleiden. Und hier setzte der Widerspruch derer ein, die von dem seelischen Herd nichts wußten, der ihre Generation speiste, in deren Gesetzen nicht die Verbindlichkeiten ihrer eigenen Natur wiederfanden, sondern einen Moralkodex sahen, dem man sich stumpfen und blinden Sinnes unterzuordnen habe. Und so hielt man denn Fontane die starren Gesetzestafeln vor, deren lebendigen Sinn er gedeutet, deren Berechtigung er erst nachgewiesen hatte.

Wir besitzen einen Brief, der seine eigene Meinung von Lene Nimptsch, der Heldin der Novelle, mit aller Deutlichkeit ausspricht. Und obgleich das Werk genugsam für sich redet und einer Erklärung von außen, und sei es die des Dichters selbst, nicht bedarf, so möge er doch seiner herzerfrischenden, gesunden Offenheit wegen hier stehen. „Es wird nicht alle Welt" — schreibt Fontane — „wenigstens nicht nach außen hin, ebenso nachsichtig über Lene denken wie ich; aber so gern ich dies zugebe, so gewiß ist es mir auch, daß in diesem offnen Bekennen einer bestimmten Stellung zu diesen Fragen ein Stückchen Wert und ein Stückchen Bedeutung des Buches liegt. Wir stecken ja bis über die Ohren in allerhand konventioneller Lüge und sollten uns schämen über die Heuchelei, die wir treiben, über das falsche Spiel, das wir spielen. Gibt es denn, außer ein paar Nachmittagspredigern, in deren Seelen ich auch nicht hineingucken mag, gibt es denn außer ein paar solchen fragwürdigen Ausnahmen noch irgendeinen ge-

bildeten und herzensanständigen Menschen, der sich über eine Schneidermamsell mit einem freien Liebesverhältnis wirklich moralisch entrüstet? Ich kenne keinen und setze hinzu, Gott sei Dank, daß ich keinen kenne. Jedenfalls würde ich ihm aus dem Wege gehn und mich vor ihm als vor einem gefährlichen Menschen hüten. ‚Du sollst nicht ehebrechen', das ist nun bald vier Jahrtausende alt und wird auch wohl noch älter werden und in Kraft und Ansehn bleiben. Es ist ein Pakt, den ich schließe und den ich schon um deshalb, aber auch noch aus andern Gründen, ehrlich halten muß; tu' ich's nicht, so tu' ich ein Unrecht, wenn nicht ein ‚Abkommen' die Sache anderweitig regelt. Der freie Mensch aber, der sich nach dieser Seite hin zu nichts verpflichtet hat, kann tun, was er will, und muß nur die sogenannten ‚natürlichen Konsequenzen', die mitunter sehr hart sind, entschlossen und tapfer auf sich nehmen. Aber diese ‚natürlichen Konsequenzen', welcher Art sie sein mögen, haben mit der Moralfrage gar nichts zu schaffen. Im wesentlichen denkt und fühlt alle Welt so, und es wird nicht mehr lange dauern, daß diese Anschauung auch gilt und ein ehrlicheres Urteil herstellt. Wie haben sich die Dinge seit dem ‚Einmauern' und ‚In-den-Sack-stecken' geändert, und wie werden sie sich weiter ändern. Empörend ist die Haltung einiger Zeitungen, deren illegitimer Kinderbestand weit über ein Dutzend hinausgeht (der Chefredakteur immer mit dem Löwenanteil) und die sich nur darin gefallen, mir ‚gute Sitten' beizubringen. Arme Schächer! Aber es finden sich immer Geheimräte, sogar unsubalterne, die solcher Heuchelei zustimmen."

Zieht man von dieser prachtvollen Parade ab, was auf Kosten der momentanen Brieflaune zu setzen ist, so bleibt doch in stärkster Komprimierung der Sinn der Novelle, ja mehr, der Kern der fontanischen Weltanschauung ausgesprochen: sie will von Katechisierung nichts wissen, da ihr die Sittengesetze, die sie sehr wohl respektiert, nur eine Wertwelt neben anderen sind. Die menschliche Entschlußfähigkeit bleibt gewahrt, die Stimme der menschlichen Natur das Erste, Anfängliche, dem alles andere nur nach-

zufolgen hat. Offenheit und natürlicher Mut, die noch lange nicht Schamlosigkeit bedeuten, werden zum Zeichen des vorbildlichen Menschen, der kein Heros zu sein braucht, der wie Lene Nimptsch ein schlichtes Alltagsleben führen kann.

Wie sehr Fontane in das wirkliche Leben der Zeit griff, ein Stück Gegenwart gestaltete, beweist eine Szene, die in seltsamer Mischung von Ergreifendem, Komik und Verlegenheit bald nach Erscheinen des Werkes in Fontanes Arbeitszimmer sich abspielte: „Eben" — schreibt er — „war eine Dame von sechsundvierzig bei mir, die mir sagte, ‚sie sei Lene; ich hätte ihre Geschichte geschrieben'. Es war eine furchtbare Szene mit Massenheulerei. Ob sie verrückt oder unglücklich oder eine Schwindlerin war, ist mir nicht klar geworden." — Man möchte den liebenswürdigen alten Fontane, dem Sentimentalitäten und Distanzlosigkeit so zuwider waren, bei diesem Auftritt gesehen haben; doch wird das Unangenehme der Szene von anderen Gefühlen aufgewogen worden sein, die er mit bekannter Bescheidenheit sorglich verbarg.

Von Anfang an für die Novelle erklärte sich seine Familie, der das Recht freier Meinungsäußerung von je zustand und die von dieser Erlaubnis oft Gebrauch gemacht hat. Fontane konnte liebevollen Tadel stets ertragen, er war ihm angenehmer als oberflächliches Lob. „Irrungen, Wirrungen" fand die wohltuende Zustimmung der Seinen. „Bis jetzt haben nur wenige den Mut gehabt, sich ehrlich zu den darin niedergelegten Anschauungen zu bekennen. Die meisten, soweit sie nicht Heuchler sind, warten, ‚gestützt auf des Mutes bessren Teil', erst ab, wie der Hase läuft. Nur alle Mitglieder meiner Familie, die doch vielleicht am ehesten die Nase rümpfen könnten, haben sich rückhaltlos für den ‚Alten' erklärt."

Eine wundervolle Gleichgewichtigkeit, eine wohltuende Ruhe und Sicherheit spricht aus dem Bau dieses Werkes. Die beliebte Zweiteilung fontanischer Komposition erscheint äußerlich propor-

tionierter. Nicht mehr wird das spätere Leben der Personen in raschem Kehraus skizziert, der Einschnitt fällt nun in die Mitte, der erste Teil schildert den kurzen Herzensbund Lenes und Bothos, der zweite ihr ferneres Geschick, wie es sich in getrennten Bahnen erfüllt. Statt ein Stück Wirklichkeit aus dem allgemeinen Zusammenhange um des individuellen Falles willen herauszuschneiden wie in den Gesellschaftsnovellen, wird jetzt ohne Einschränkung dem eignen Leitsatz entsprochen, der das Leben in seinen natürlichen Prozentsätzen belassen will. „Irrungen, Wirrungen" und „Stine" heben, so sehr sie auch Gestaltungen menschlicher Einzelschicksale sind, diese doch so stark ins Typische, daß sie als Abbreviatur bestimmter Gesellschaftsschichten gelten können.

Eine Gärtnerei vor den Toren Berlins nimmt uns auf, in die nur von fern noch der Lärm der Stadt hinüberhallt, ein beinah ländliches Milieu, sommerliche Wärme und Stille, in der einfache Menschen ein bescheidenes und zufriedenes Dasein führen, der Natur verbunden, als lebten sie draußen in der Mark. Man fühlt, es wird sich um keine große Leidenschaftsgeschichte handeln, aber vielleicht ein Blick vergönnt werden in Zusammenhänge, die Schicksal bergen in schlichtester Alltäglichkeit. Und auch von sozialem Elend wird nicht die Rede sein. Ohne romantisch aufzuschönen, gibt Fontane in seiner Schilderung der Dörrschen Gärtnerei die Gewißheit, daß ihre Insassen nicht auf bloßen Erwerb aus sind, aber auch nicht gehetzt von Wünschen und Zielen, die über den Kreis ihrer Tätigkeit hinausreichen. Er sieht das ein wenig verfallene Gewese, die malerische Unordnung der gärtnerischen Anlagen mit den gleichen Augen wie der Gärtner Dörr und seine Frau selbst; ihr Stück Land und ihre Beschäftigung ist ihnen ans Herz gewachsen, innere Liebe und Beteiligung schafft Reichtum aus Armut, Zufriedenheit bei aller Kärglichkeit, Güte und Anteilnahme bei aller Wunderlichkeit, aller Derbheit des äußeren Gehabens.

Das eigentliche Wohnhaus der Gärtnerei ist an die alte Nimptsch und ihre Pflegetochter Lene vermietet, die ein kleines Wäsch- und Plättgeschäft betreibt. Man findet sich in täglichem Verkehr zu-

sammen, lebt in friedfertigem Verein, ist in der Abgeschiedenheit aufeinander angewiesen und hat keine Geheimnisse voreinander. Fontane weiß sich jeden Kleinzug der Vorgeschichte und Einleitung zum Vorteil zu wenden. So natürlich alles vorgebracht wird, so künstlerisch-bewußt ist es doch auch. Einfacher und dichterisch eindringlicher kann die Geschichte von Lenes und Bothos erstem Zusammentreffen nicht erzählt werden, wie da Frau Dörr ihren Schemel unter das Fenster setzt, unter dem alten geflickten Marktschirm ihre Spargelbündel bindet und Lene, die drinnen fleißig mit dem Plätteisen umgeht, ihr Abenteuer vom zweiten Ostertag entlockt, nicht ohne in kluger Diplomatie die Eigenwillige vorher durch ein Gericht Bruchspargel gefügig gemacht zu haben. Und Lene erzählt, wie sie mit einer Freundin bei einer Kahnfahrt um die Treptower Liebesinsel beinah von einem Dampfer überrannt worden und nur durch das rasche Eingreifen zweier vornehmer Herren gerettet worden wäre. Sie hätten sich wie richtige Kavaliere benommen und der eine sie dann nach Hause begleiten wollen. „‚Ach, liebe Frau Dörr, es mag wohl nicht recht gewesen sein, gleich so frei weg zu sprechen; aber er gefiel mir, und sich zieren und zimperlich tun, das hab ich nie gekonnt.‘ ‚Und nachher?‘ ‚Ja, nachher. Nun, Sie wissen ja, wie's nachher kam. Er kam dann den andern Tag und fragte nach. Und seitdem ist er oft gekommen, und ich freue mich immer, wenn er kommt. Gott, man freut sich doch, wenn man mal was erlebt. Es ist oft so einsam hier draußen. Und Sie wissen ja, Frau Dörr, Mutter hat nichts dagegen und sagt immer: Kind, es schad't nichts. Eh man sich's versieht, is man alt.‘ ‚Ja, ja,‘ sagte die Dörr, ‚so hab ich die Nimptschen auch schon sagen hören. Und hat auch ganz recht. Das heißt, wie man's nehmen will, und nach'm Katechismus is doch eigentlich immer noch besser und sozusagen überhaupt das Beste. Das kannst du mir schon glauben. Aber ich weiß woll, es geht nich immer, und mancher will auch nich. Und wenn einer nich will, na, denn will er nich, un denn muß es auch so gehn und geht auch mehrstens, man bloß, daß man ehrlich is und anständig und Wort

hält. Un natürlich, was denn kommt, das muß man aushalten und darf sich nich wundern. Un wenn man all so was weiß und sich immer wieder zu Gemüte führt, na, denn is es nich so schlimm. Un schlimm ist eigentlich man bloß das Einbilden.' ‚Ach, liebe Frau Dörr', lachte Lene, ‚was Sie nur denken. Einbilden! Ich bilde mir gar nichts ein. Wenn ich einen liebe, dann lieb' ich ihn. Und das ist mir genug. Und will weiter gar nichts von ihm, nichts, gar nichts; und daß mir mein Herze so schlägt und ich die Stunden zähle, bis er kommt, und nicht abwarten kann, bis er wieder da ist, das macht mich glücklich, das ist mir genug.'"

Es zwingt immer von neuem zur Bewunderung, wie Fontane in solchen Gesprächsszenen die Menschen sich dienstbar macht, sie seine eignen Meinungen aussprechen läßt, ohne doch den Rahmen ihrer Existenz zu sprengen. Frau Dörr und Lene bleiben völlig in den Grenzen ihres Wesens gefangen, haben nicht mehr Bewußtheit, als jeder Berliner dieses Schlags, die besondere Art ihres Plaudertons ist sorglich gewahrt. Und zugleich gibt er in den Reden die Gesten mit, ohne daß er nötig hätte, sie erst ausdrücklich zu beschreiben: man sieht Frau Dörr ihren Spargel binden, Lene ihre Wäsche plätten, ihre bald geschäftigen, bald lässigen Bewegungen, je nach dem Interesse und Lebendigkeitsgrad der die Arbeit begleitenden Unterhaltung. Das Erlebnis, das man immer bei Fontane hat, stellt hier in besondrer Stärke sich ein: man glaubt diese Menschen schon nahe zu kennen, ist ihnen schon vertraut, ehe sie noch ein paar hundert Worte geredet haben, man atmet in der Sicherheit eines klar umrissenen Milieus. Wohl liegt die Entwicklung noch ungewiß im Weiten, aber wie die Introduktion eines meisterlichen Tonstücks das Ganze keimhaft birgt, so bei Fontane die idyllische Einleitung der „Irrungen, Wirrungen" die Möglichkeiten sind abgegrenzte, ein sehr ausgeprägtes Stilgefühl leitet die innere Anteilnahme fest und sicher, läßt die vorschweifende Phantasie nur in bestimmten Bahnen sich ergehen. Man ahnt die Entwicklung, ohne sie wissen zu können, man empfindet das Stück Leben, das sich ausbreiten soll, vor aller künstlerischen Unzuläng-

lichkeit geschützt und sieht doch zugleich die objektiven Kurven gewahrt, ohne daß sie mit einer sklavisch-naturalistischen Lebensabschilderung zu teuer erkauft wären.

Fontane ist überall darauf aus, innere Bezüge im Bau seines Werkes herzustellen. Doch ohne ausdrücklich auf sie hinzuweisen, verbirgt er sie vielmehr, stellt sie als willkommenen Zufall des Gestaltungsverlaufs hin und schafft gerade dadurch jene herrliche Komprimiertheit, jene Lebensdichte, die in viel höherem Maße das Geheimnis seiner Dichtung und ihrer Wirkung ist, als der oft belobte Blick für das Kleine und die Begabung für das Gegenständliche.

Die Nebenfiguren können ohne Zwang als Varianten und Abstufungen der Hauptpersonen gedeutet werden. Wenn die alte Pflegemutter und das Ehepaar Dörr an dem offenen Verkehr Lenes und Bothos so wenig Anstoß nehmen, daß man sich am Feierabend zu ungezwungenem, lustigem Beisammensein vereint, so hat dies mit Heruntergekommenheit und sittlicher Irrelevanz gar nichts zu tun. Diese Leute besitzen sehr wohl ein Gefühl für Anständigkeit und sittliche Verpflichtung, aber freilich sind es ihre eignen Vorstellungen, die ihnen in ihrem Lebensschicksal herangereift sind. Und hier verbindet sich Frau Dörrs Gestalt und Vergangenheit der Gegenwart Lenes. Wir hörten schon ihre Meinung: „... man bloß, daß man ehrlich is un anständig und Wort hält". Sie nimmt alle diese Eigenschaften für sich in Anspruch und hat trotzdem jahrelang ein Verhältnis mit einem alten Grafen gehabt. Lene erzählt Botho darüber: „Sie ging mit ihm, wie sie sich auszudrücken pflegt. Und darüber ist wohl kein Zweifel, daß über dies Verhältnis und natürlich auch über die gute Frau Dörr selbst viel, sehr viel geredet worden ist. Und sie wird auch Anstoß über Anstoß gegeben haben. Nur sie selber hat sich in ihrer Einfalt nie Gedanken darüber gemacht und noch weniger Vorwürfe. Sie spricht davon wie von einem unbequemen Dienst, den sie getreulich und ehrlich erfüllt hat, bloß aus Pflichtgefühl." Ein deutlicher Vorklang der Stine-Novelle und ihrer beherrschenden Gestalt, der Witwe

Pittelkow! Aber was dort in den Vordergrund rückt, ist hier nur Gegensatz zu Lene, deren Wesen und Liebe sich von der Folie der Frau Dörr vorteilhaft abhebt. Man kann verstehen, daß Frau Dörr und die Witwe Pittelkow auch für weniger ängstliche Gemüter etwas Bedenkliches behalten mit dieser eignen Art von Dienstverhältnis und Pflichtgefühl. Lene und Botho bleiben das ideale Liebespaar, auf das ein verklärender Schimmer fällt. In ihr ist nichts von Berechnung, und Botho gibt sich ohne Standeshochmut in freier Liebenswürdigkeit. Diese natürlichen Menschen sind ohne falsche Scham und ohne falsche Hoffnung, ein stetes Einhalten der Schranken, die durch die Geburt gezogen sind, schafft ihnen ihren Seelenrang. Daß sie diese, trotzdem es sich um die innerliche Liebe zweier wahlverwandter Naturen handelt, nie zu durchbrechen wagen, daß sie ihnen genau so natürlich und gegeben erscheinen, wie ihr Gefühl, das sie zueinander treibt, hebt sie über die Masse: Botho über die starre Konvention der Adelswelt, Lene über das dumpfe Proletariat.

Frau Dörr, die immer an ihren Grafen zurückdenkt und ihn mit Botho vergleicht, sieht nur die handgreiflichen Unterschiede. Unvergeßlich bleibt es, wenn Fontane sie in einem Tone, der sein lächelndes Verstehen auch solcher Menschen und Lebensverhältnisse ergreifend dartut, reden läßt: „Weil ich mir nie was in'n Kopp setzte, darum ging es immer ganz glatt und gut, und ich habe nu Dörren. Na, viel es es nich, aber es is doch was Anständiges, und man kann sich überall sehen lassen. Und drum bin ich auch in die Kirche mit ihm gefahren und nich bloß Standesamt. Bei Standesamt reden sie immer noch. — Aber was ich eigentlich sagen wollte ... Was nu *er* war, mein Graf mit seine fuffzig auf'm Puckel, na der war auch man ganz simpel und bloß immer kreuzfidel un unanständig. Und da reichen ja keine hundertmal, daß ich ihm gesagt habe: ‚Ne, ne, Graf, *das* geht nicht, so was verbitt' ich mir ...' Und immer die Alten sind so. Und ich sage bloß, liebe Frau Nimptsch, Sie können sich so was gar nich denken. Gräßlich war es. Und wenn ich mir nu der Lene ihren Baron ansehe, denn

schämt es mir immer noch, wenn ich denke, wie meiner war. Und nu gar erst die Lene selber. Jott, ein Engel is sie woll grade auch nich, aber propper und fleißig un kann alles und is für Ordnung und fürs Reelle."

Botho und Lene halten die Mitte ein zwischen den Wünschen der eignen Natur und den sozialen und gesellschaftlichen Grenzen. Man muß sich wieder vergegenwärtigen, daß diese Schranken für Fontane, und auch für Lene und Botho, nicht eigentlich äußere Hemmnisse in rein negativem Sinn bedeuten, deren Niederlegung einem Vorteil gleich käme. Es sind wohltuende und sehr nötige Widerstände, die dem Belieben des Einzelnen sich entgegensetzen, und sie werden als solche anerkannt, mögen auch die Augenblicke eines schweren Verzichtes nur ihr Schmerzliches fühlbar machen. Frau Dörr sagt von Lene: sie ist für Ordnung und fürs Reelle. Und Botho stellt ihr später, als es ihm darum zu tun ist, das Beste von ihr zu sagen, was er sagen kann, beim Besuch Gideon Frankes, das Zeugnis aus: „Sie hat das Herz auf dem rechten Fleck und ein starkes Gefühl für Pflicht und Recht und Ordnung." Und wie Lene sich immer der Schranken bewußt bleibt, die sie von dem Geliebten trennen, so weiß Botho, daß ihm Lene nicht für immer gehören kann. Sehr fein und unauffällig hat Fontane die soziale und geistige Differenz, die zwischen den Liebenden bleibt, dadurch ausgeglichen, daß Lene die seelisch stärkere Natur ist. Botho sucht sich des öfteren über das Zeitliche ihres Bundes hinwegzutäuschen und gefällt sich manchmal in wohligen Ausmalungen, wie es eigentlich sein könnte, wenn dies und jenes nicht wäre. Aber Lene entgegnet: „Glaube mir, daß ich dich habe, diese Stunde habe, das ist mein Glück. Was daraus wird, das kümmert mich nicht. Eines Tages bist du weggeflogen ... Du liebst mich und bist mir treu, wenigstens bin ich in meiner Liebe kindisch und eitel genug, es mir einzubilden. Aber wegfliegen wirst du, das seh' ich klar und gewiß. Du wirst es müssen. Es heißt immer, die Liebe mache blind, aber sie macht auch hell und fernsichtig ... Ich weiß, daß du deine Lene für was Besondres hältst

und jeden Tag denkst: ‚wenn sie doch eine Gräfin wäre‘. Damit ist es nun aber zu spät, das bring' ich nicht mehr zuwege.“ Und als dann die gefürchtete Trennung kommt, sagt sie schlicht: „Es bleibt bei dem, was ich gestern abend sagte. Daß ich diesen Sommer leben konnte, war mir ein Glück und bleibt mir ein Glück, auch wenn ich von heut ab unglücklich werde.“

Was diesem Fühlen seinen Rang schafft, ist das Maßvolle, Hellsichtige in der Hingabe. Nichts wäre falscher, als von purer Verständigkeit und Kühle zu reden. Man hat aus der Leidenschaftslosigkeit des fontanischen Privatlebens voreilig generalisierende Schlüsse auf seine Menschengestaltung gezogen. In Wirklichkeit sind manche seiner Gestalten, so eben Lene, sehr leidenschaftlich, aber sie besitzen, was wertvoller ist: eine prachtvolle Gehaltenheit. Dem Lamentoso grundsätzlich abgeneigt, mit einer schamhaften Seele begabt, spart sich das Außerordentliche in ihnen für Augenblicke auf, die den Zuschauer meiden. Fontane selbst will nicht Zuschauer sein. Wer die Gefühlsstärke, die hinter der Liebe Bothos und Lenes steht, nicht spürt, nur die äußere Beherrschtheit sieht, mißkennt sie ganz und gar, deutet in sie hinein, was sie nicht haben und sind: äußerliche Ordnungs- und Formelmenschen, die jeden starken Impuls ihrer Natur ängstlich niederhalten wie der Gatte Effi Briests, Baron von Innstetten. Lene besitzt Vernünftigkeit und Leidenschaft zugleich, sie hat das schöne, klassische Gleichgewicht allseitig durchgebildeter Menschlichkeit und tut dar, wie man in ihrer Zeit und ihrem Stande aussehen muß, um nach Nietzsches herrlicher Forderung „rechtwinklig an Leib und Seele“ zu sein.

Botho kommt ihr darin nicht ganz gleich, er hat eine Spur von Sentimentalität. Aber wie hübsch weiß der märkische Edelmann mit den einfachen Leuten zu plaudern, wie herzensgütig ist seine Stellung zur alten Nimptsch, wie launig sein Verkehr mit der originellen Frau Dörr: kein wohlwollendes Sichherablassen, ein liebenswürdiges Entgegenkommen, ein zwangloses Eingehen vielmehr in einen schlichten Lebenskreis. Er kann in dem bescheidenen

Zimmer der alten Wäschefrau sich so wohl fühlen, daß er erklärt: „Hier neben Frau Nimptsch, das ist der beste Platz. Ich kenne keinen Herd, auf den ich so gern sähe; immer Feuer, immer Wärme. Ja, Mutterchen, es ist so; hier ist es am besten.“ Und er weiß später recht gut, was ihn immer wieder in das Idyll der Dörrschen Gärtnerei, zu Frau Nimptsch und zu Lene zog: „Jeder Mensch ist seiner Natur nach auf bestimmte, mitunter sehr, sehr kleine Dinge gestellt, Dinge, die, trotzdem sie klein sind, für ihn das Leben oder doch des Lebens Bestes bedeuten. Und dies Beste heißt mir Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Das alles hat Lene; damit hat sie mir's angetan, da liegt der Zauber, aus dem mich zu lösen mir jetzt so schwer fällt.“ —

Es war ein guter Griff Fontanes, das Liebesglück Bothos und Lenes nur eine kurze Zeitspanne währen zu lassen, nur in seiner ersten, frischesten Blüte vorzuführen. Nur so ist es möglich, daß die Schranken, die sich einem dauernden Bunde entgegenstellten, fühlbar bleiben, ohne daß dadurch doch die Innigkeit der Neigung abgeschwächt, die Lauterkeit der Gesinnung getrübt würde. Die Landpartie nach „Hankels Ablage“ bringt den Höhepunkt ihres kurzen Zusammenlebens: sie sind zum ersten- und letztenmal für einen einzigen Tag ganz allein.

Und diese Kapitel sind vielleicht das Schönste, Reichste und Innerlichste, was Fontane je zu schaffen gelang. In andren Werken mögen sich Teilzüge seines dichterischen Wesens und seiner Persönlichkeit feiner ausgeprägt finden, aber ihre große Summe ist nirgends so voll und rein zusammengeschmolzen. Künstlerische und ethische Energien, die tiefsten Strebungen und die mehr äußerlichen Gewöhnungen seiner schriftstellerischen Natur, alles durchdringt sich und löst sich in der vollkommenen Einheit einer ebenso klar und persönlich geschauten wie bewältigten dichterischen Vision. Die Menschen verbinden sich der Landschaft in einer so durchgefühlten Einheit, daß man versucht ist zu erklären, hier wäre auf kleinstem Raum und in zwingender Form mehr von märkischem Geist gegeben, wie in den fünf dicken Bänden der „Wanderungen“.

Wem einmal Land und Leute der Mark zum Erlebnis geworden sind, der kann diese Kapitel nicht mehr vergessen, dem werden sie mit Kleists Homburg, Schlüters Großem Kurfürsten und Leistikows Grunewaldbildern zu einem wertvollen, unverlierbaren Besitz. Wie die herbe Schönheit der märkischen Landschaft sich dem warmen Ernste im Charakter Lenes eint und dann die abendliche Stille und Versunkenheit eine seltsame Gefühlsweichheit heraufbringt, wie diese Liebenden wissen, daß jeder Augenblick, den sie hier weilen, den ferneren Lebensweg durchklingen wird, und nun jede Kleinigkeit, jedes Wort, jedes unscheinliche Ding Fülle gewinnt und Glanz von dem seltnen Glück der Stunde und zu zärtlichem Verweilen zwingt! Hätte einem anderen jene Szene gelingen können, da Lene bei hereinbrechender Nacht auf den Geliebten wartet, in voller Erfüllung ihres Glückes und doch im Bewußtsein der Vergänglichkeit dieses Abends? Nur der eigenartigen Mischung von Elementen, die Fontanes dichterische Persönlichkeit als Ernst und Güte, Sinnlichkeit und Herbheit, Fühlen und Einsicht barg, konnte sie entwachsen. Und die Natur geht ein in die klaren Freuden dieser Liebesfeier. „Eine tiefe Stille herrschte; nur in der alten Ulme ging ein Wehen und Rauschen ... Das Wasser flutete leise, der Wald und die Wiese lagen im abendlichen Dämmer, und der Mond, der eben wieder seinen ersten Sichelstreifen zeigte, warf einen Lichtschein über den Strom und ließ das Zittern seiner kleinen Wellen erkennen ..."

Dann folgt der zweite Teil, der von den Konsequenzen handelt. Mit einer nach allen Seiten parteilos und doch liebevoll ausgebreiteten Umsicht werden die angesponnenen Fäden von Fontane weitergeführt, in einer Weise, die weder dem aufgefangenen Leben Gewalt antut, noch das Gesetz künstlerischer Geschlossenheit außer Acht läßt.

Botho und Lene träumten davon, die irgendwann einmal notwendige Trennung möglichst weit in die Zukunft zu rücken. Nun

kommt sie ganz schnell und unerwartet. Schon im ersten Teil haben zwei Kapitel (7 und 8) Bothos Familienverhältnisse und gesellschaftliche Stellung beleuchtet. Die prachtvolle Episodenfigur des alten Onkels, Baron Osten, und die Klubszene, die das geistige Niveau, die legere Vornehmheit der jungen Gardeoffiziere in meisterlicher Kürze zeichnet, gaben die Umschicht, in der Bothos offizielles Dasein verläuft, in der nach des Onkels Willen und dem Stand der Vermögensverhältnisse seine gesamte Existenz in Bälde durch eine langgeplante Heirat mit einer reichen Kusine sich verfestigen soll. Jetzt wird mittels eines sehr glücklichen Motivs, der Überraschung des Paares in Hankels Ablage durch die drei intimsten Regimentskameraden und deren „Damen", ein ebenso wirksamer wie fruchtbarer Kontrast aufgebaut. Der Durchschnittsleutnant mit der Durchschnittsliebschaft läßt, noch dazu in dreifacher Ausgabe, das Besondre und Wesenhafte im Verhältnis Bothos zu Lene ganz stark heraustreten, zugleich aber, und darin liegt das Weiterführende der Gegenüberstellung, ist Botho gezwungen, kameradschaftlich auf diesen Überraschungsscherz der Freunde einzugehen, sich auf ihr Niveau herabzufinden, das für alles eine Konvention bereit hält: aus der Landpartie wird für ihn ein Jeu im Freien, für Lene die widerspruchslose Degradation zur Gesellschaft ordinärer Demimondlerinnen.

Damit ist beiden sinnfällig nahegerückt, was ihre Liebe vor den Menschen bedeutet, was sie vor der Welt, dem Herkommen bedeuten würde, und der Ausflug nach Hankels Ablage, der so glücklich begann, endet mit Müdigkeit und Abspannung. Es ist Lene, die das klarere Bewußtsein von den eigentlichen Ursachen der Verstimmung hat, sie weist Bothos Entschuldigungen zurück: „Es war heute nicht so, wie's hätte sein sollen, und doch war niemand schuld . . . Auch die andern nicht. Aber daß es so ist, das ist eben das Schlimme daran."

Der innere Beweggrund der Trennung ist mit diesem schmerzlichen Erlebnis gegeben. Die äußere Nötigung bringt ein Brief von Bothos Mutter. Die finanziellen Verlegenheiten des Hauses

Rienäcker sind immer dringlicher geworden, die Familie der reichen Kusine will sich nicht länger hinhalten lassen. „Wenn es Herrn von Rienäcker beliebe, das, was früher darüber von seiten der Familie geplant und besprochen sei, fallen zu lassen und stattgehabte Verabredungen als bloßes Kinderspiel anzusehn, so habe sie nichts dagegen.“ Botho sieht ein Hinausschieben der Heirat nicht länger möglich. In einem scharfen Selbstverhör beugt sich sein nur-persönliches Empfinden, seine Liebe, dem Herkommen, dem Allgemeinen, der Ordnung; nicht lediglich aus Zwang, sondern auch in freiwilliger, schmerzlicher Entsagung, weil dies Allgemeine, die Ordnung, nicht als ein Außer-Individuelles, lediglich Störendes, sondern als das Über-Individuelle empfunden wird, als geistige Luft, als Nährboden der Existenz, und dafür kein Opfer zu groß sein kann. „Wenn unsre märkischen Leute sich verheiraten, so reden sie nicht von Leidenschaft und Liebe, sie sagen nur: ‚Ich muß doch meine Ordnung haben.‘ Und das ist ein schöner Zug im Leben unsres Volks und nicht einmal prosaisch. Denn Ordnung ist viel und mitunter alles. Und nun frag' ich mich: War mein Leben in der ‚Ordnung‘? Nein. Ordnung ist Ehe.“

So folgt denn der Abschied von Lene, das letzte Beisammensein, ein Kapitel, bei dem an die Parallelszene aus der „L'Adultera“ erinnert werden muß. Denn so hoch diese als Gipfel des Werkes zu stellen war, die Konfrontierung zeigt, wie erst in „Irrungen, Wirrungen“ Fontane ganz Meister seines Willens geworden, all und jedes in Darstellung aufgegangen ist, wo früher noch ein Rest von Ungeformtem, lediglich Gedachtem verblieb. In „L'Adultera“ hat die Auseinandersetzung der Ehegatten noch etwas von einer Disputation, es wird zusammenhängend, logisch folgernd gesprochen. In „Irrungen, Wirrungen“ ist das Gesprächhafte bloßer Ausfluß der poetischen Situation, der augenblicklichen Stimmung. Dort wurde der ganze Inhalt der Stunde in klare Worte ausgemünzt, jetzt verbleibt vieles in bloßer Andeutung, in beredtem Schweigen, es wird wohl gesprochen, aber nicht alles gesagt, wenn auch alles durchgefühlt. Die L'Adultera-Szene trägt, von diesem späteren

Werk aus rückblickend beurteilt, den Stempel eines kühlen Pathos. Das unvergleichlich Ergreifende der neuen Abschiedsszene liegt darin, daß sie gleich fern ist dem Pathos wie der Kühle. Sie ist der würdige Abschluß dieses Herzensbundes zweier Menschen auf Zeit. Das Schwere und Schmerzliche wird als schwer und schmerzlich in seinem ganzen Umfang empfunden, aber es erdrückt sie nicht, weil die Notwendigkeit des Verzichtes ebenso eindringlich in ihnen lebt. Lieb Gehegtes wird preisgegeben, damit der Wurzelgrund der Existenz nicht erschüttert werde. Es kann wohl einmal einer, der dem Herkommen, d. h. bei Fontane einem dem innersten Lebensgesetz Verhafteten, gehorcht, zugrunde gehn, aber er geht besser zugrunde als der, der ihm widerspricht. Und hinter dem Schweren liegt als kräftigende Hoffnung jedes Lebenstüchtigen und -willigen die Möglichkeit neuen, andern Glückes, mag es auch gedämpft sein und überschattet von der Erinnerung unwiederbringlicher Tage.

Man muß an den großen Einschnitt der Cécile-Novelle, an den angeflickten Schluß der „L'Adultera" zurückdenken, um zu erkennen, wie nah die Gefahr einer Zersplitterung der einheitlichen Darstellung in „Irrungen, Wirrungen" lag. Es galt nun, Bothos Ehe und Lenes ferneres Geschick getrennt, jedes für sich zu erzählen. Aber der kapitelweise, regelmäßige Wechsel des Schauplatzes, das äußere Hin und Her zwischen den isolierten Menschengruppen wird gar nicht als störend empfunden, weil der seelische Herd des Werkes derselbe bleibt. Glück und Einheit des zurückliegenden Liebeslebens ist der einzige Grad- und Wertmesser der ferneren Szenen, Begebnisse, Gedanken, Stimmungen, die Fontane mitteilt. Nicht daß er die neue Gestalt der Käthe, der entzückenden kleinen Frau, ins Unsympathische, Gideon Franke, den spießbürgerlichen Konventikler und Bewerber Lenes, ins Komische verzeichnete; er respektiert, wie das schon in „L'Adultera" hervorzuheben war, die Selbständigkeit, Eigenrichtigkeit, Gewachsenheit jedes Geschöpfes, sie haben ihre liebenswerten, ja tüchtigen Eigenschaften, nur freilich, daß Käthe keine Lene und Gideon kein Botho ist, und beide, Botho und Lene,

bei aller Einsicht in die Notwendigkeit ihres Verzichtes aufeinander das, was erreichbar vor ihnen liegt, immer wieder unwillkürlich an der Vergangenheit messen, die ein schöner Traum war, eine ideelle Möglichkeit, der nun die reale Wirklichkeit, das Material der Pflicht, gegenübertritt, mit der es sich auseinander- und ins Einvernehmen zu setzen gilt, sei sie nun begrüßens- und wünschenswert oder nicht.

Für Botho war des Lebens Bestes: Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Das hatte Lene. Er war gleichgültig gegen den Salon, widerwillig gegen Geschraubtheit, Zurechtgemachtes, Chic, savoir-faire, die beliebten, gesuchten Eigenschaften des gesellschaftlichen Verkehrs, und sie hat Käthe, eine geborene Offiziersfrau, der erklärte Liebling der Kameraden. Was kann sie Botho sein, der das Bessere kennt, diese vorzügliche junge Dame, bei der alles angeflogen ist, bloßes Gesellschaftsecho, die zwischen wichtigen und unwichtigen Dingen nicht zu unterscheiden weiß, mit der er allenfalls ein vernünftiges, aber nie ein ernsthaftes Wort reden kann, die an Putz und Plaudern, Reiten und Fahren volles Genüge findet und keinen Sinn für Häuslichkeit hat? Nun, er gewöhnt sich an ihren täglichen Umgang, aus Verpflichtung, aus angeborener Liebenswürdigkeit, ein wenig auch aus Kompromiß. Er liebt sie, wie man dergleichen Frauen liebt, lebt in keiner unglücklichen Ehe, aber ohne rechte Freude. So gehen die Jahre dahin.

Lene ist längst mit der alten Nimptsch in einen anderen Stadtteil verzogen. Sie gönnt Botho sein mutmaßliches Glück, ja freut sich, daß er es hat, aber sie will nicht täglich an das Vergangene, das vergangen sein muß, erinnert sein, und ihr Weg führte zu oft an der nahen Wohnung des jungen Paares vorbei. Nun geschieht der alten Zeit nur selten noch Erwähnung. Und nebenan wohnt ein neuer Mieter, ein ordentlicher und gebildeter Mann, von nicht gerade feinen, aber sehr anständigen Manieren. Er ist, so erklärt die alte Nimptsch der Frau Dörr, die oft den weiten Weg von der Gärtnerei nach dem Luisenufer zu Besuch kommt, so was „wie Zimmer- oder Mauerpolier, un hat wohl hundert unter sich. Un

is ein sehr reputierlicher Mann mit Zylinder un schwarze Handschuh. Un hat auch ein gutes Gehalt.' ‚Un Lene?' ‚Nu, Lene, die nähm' ihn schon. Und warum auch nicht? Aber sie kann ja den Mund nicht halten, und wenn er kommt und ihr was sagt, dann wird sie ihm alles erzählen ... Und Franke, müssen Sie wissen, ist ein feiner un anständiger Mann.'"

Das ethische Niveau der Geschichte bleibt ein gleich hohes, und wieder macht Lene ihre niedre Geburt durch größere seelische Stärke und Ehrlichkeit wett. Ihrem freien Liebesverhältnis auf Zeit folgt, im Gegensatz zu Botho, eine Ehe, ganz aus freier Wahl und ohne Verschweigen der Vergangenheit. Sie sagt Gideon Franke, der sie seit Jahr und Tag kennt und nun seinen Antrag macht, rund heraus, wie es um sie steht und daß ihr Herz noch an Botho hängt, daß sie ihn aber nehmen wolle, weil er ein ehrlicher und zuverlässiger Mann sei. Ohne falsche Scham, aber auch ohne Unweiblichkeit folgt sie ihrer Natur, gewohnt, „nach ihren eigenen Entschlüssen zu handeln, ohne viel Rücksicht auf die Menschen und jedenfalls ohne Furcht vor ihrem Urteil". Und wenn Franke, der trotz seines spießbürgerlichen Aufzuges freimütig und dabei doch von untadeliger Gesinnung ist, nun Lene heiratet, wenn Botho bei dem Erkundigungsbesuch Frankes — eins der vielen Prachtstücke des Werkes, über die ein gesonderter Essay zu schreiben wäre, wollte man die Feinheiten der Erfindung und Ausführung ins Einzelne aufzeigen und interpretieren — aus tiefer Überzeugung von Lene sagt: „Sie kriegen eine selten gute Frau", so daß nun Franke eigentlich der Beschenkte und Lene die Gebende ist, so hebt sich diese Lösung nicht nur weit über das herkömmliche Ende des faden Durchschnittsromans, der „alles in Wohlgefallen auflöst", bedeutet nicht nur einen Triumph fontanischer Erzählungskunst, sondern eine Verherrlichung wahrer Sittlichkeit, auch, und vielleicht gerade, im nur-bürgerlichen Sinn. Denn beide, Lene und Franke, wurzeln jeder auf seine Art im tüchtigen, gesunden Bürgertum, sie können sich zusammenfinden in Ordnung und Ehe trotz der Verschiedenheit ihrer Lebensschicksale und Prinzipien, weil

sie menschlichen und moralischen Wert an tieferen, lebendigeren Eigenschaften abmessen, als es äußerlich aufgepappte Wohlanständigkeit und Achtbarkeit vor den Leuten sind.

So klingt beider, Bothos und Lenes Leben gleichgewichtig aus: zwei Konventionsehen, ihrem äußeren Habitus nach, nicht unglücklich, aber mit Rückerinnerung. Die persönlichen Ansprüche und die objektiven Forderungen haben sich ins Einvernehmen gesetzt. Fontanes eigene Meinung scheint durch, ohne lehrhaft ausgesprochen zu werden. Ihm sind die legitimen Ehen der L'Adultera und Cécile innerlich unsittlicher, als das illegitime Verhältnis Bothos und Lenes. Unsittlich wäre ihm ihre Heirat.

Zwei Ehen mit Rückerinnerung, bei Lene offen zugestanden, bei Botho verschwiegen. Denn die symbolische Lösung der letzten Fäden, die ihn mit Lene verbinden, das Verbrennen der Liebesbriefe, bleibt eine bloße Geste. „Es kann nichts ungeschehen gemacht werden und ein Bild, das uns in die Seele gegraben wurde, verblaßt nie ganz wieder, schwindet nie ganz wieder dahin. Erinnerungen bleiben und Vergleiche kommen.“ Den feindlichen Mächten ist ein ehrlicher Friede abgerungen im Kampf um Pflicht und Selbstbestimmung, aber eine Trübung der Seele bleibt zurück. Das Ende ist milde Resignation, lächelnder Verzicht.

4. Stine. Mathilde Möhring

„L'Adultera" und „Cécile", die beiden Gesellschaftsnovellen, waren Fontane unter der Hand zu zwei Gegenstücken geworden. Zwei innerlich brüchige Ehen wurden getrennt, und das führt einmal zu neuem, gegründetem Leben, das andere Mal zu Zwiespalt und Tod. Und in beiden Fällen war es mehr noch als sittliche Mächte die Vitalität der betroffenen Frauen, die das Für und Wider entschied: Melanie trägt, kraft ihrer Lebensfreudigkeit, Lebenstüchtigkeit, über alle berechtigten und unberechtigten Vorwürfe der Gesellschaft den Sieg davon, Cécile, die passive Existenz, die Lebensmüde, ist neuen Kämpfen nicht gewachsen und geht zugrunde.

Die sozialen Novellen wiederholen diese Korrespondenz auf anderer Basis. „Stine", „das richtige Pendant zu ‚Irrungen, Wirrungen'", wie Fontane selbst erkannte, nimmt das Thema des Liebeskonfliktes aus Standesunterschieden von neuem auf, und wie bei dem ersten Novellenpaar ist die zweite gleichsam das Negativ zum vorangegangenen Positiv. Die Menschen, zwischen denen sich der typische Konflikt abspielt, sind in ihrem Lebensgefühl dem Liebespaar aus „Irrungen, Wirrungen" so konträr, daß gleiche oder wenigstens ähnliche äußere Gegebenheiten zu polaren Verschiedenheiten führen: Wirklichkeit und Wahn, Leben und Tod treten sich gegenüber wie in „L'Adultera" und „Cécile".

Der erste Entwurf der „Stine" reicht bis ins Jahr 1881 zurück. Dann läßt die Ausführung der 1883 konzipierten „Irrungen, Wirrungen" die ältere Arbeit in den Hintergrund treten. Erst 1886 wird sie frisch aufgenommen. Am 1. August 1887

meldet ein Brief, beiläufig: „Stine liegt fertig im Kasten.“ Anfang 88, als es sich um die Herausgabe handelt, geht Fontane an die letzte Feilung. Doch erst nach vielfachen Absagen ängstlicher Zeitungs- und Zeitschriftenredakteure schafft F. Mauthner der Novelle in seiner Zeitschrift „Deutschland“ ein Unterkommen. Die Buchausgabe erfolgt bei seinem Sohn, dem Verlagsbuchhändler Friedrich Fontane in Berlin.

„Stine“ ist Pendant zu „Irrungen, Wirrungen“. Die Motive sind nahezu die gleichen, der menschliche Gehalt wäre mutatis mutandis auf dieselben Formeln zu bringen. Und doch wird die Betrachtung sich wesentlich anders einstellen müssen, als bei dem voraufgegangenen Meisterwerk. Die Ausführung, die dichterische Leistung ist sehr verschieden, ist, um dies vorwegzunehmen, geringer. „Stine“ steht nicht so ebenbürtig neben „Irrungen, Wirrungen“, wie „L'Adultera“ neben „Cécile“, ist trotz hoher Vorzüge im Einzelnen nur eine ausgeführte Studie, eine Novellette.

Fontane selbst hat sich keinen Illusionen darüber hingegeben. „Auf die Frage Lene oder Stine hin angesehn, kann ‚Stine‘ nicht bestehen“ —, das gilt nicht nur hinsichtlich der Titelfigur und wird von keinem noch so großen Bewunderer der Witwe Pittelkow umgestoßen werden dürfen. „Irrungen, Wirrungen“ ist nicht nur breiter in der Ausführung, nicht nur das weitere Kreise umfassende Stadt- und Lebensbild, es hat auch die größere Wirklichkeitsdichte. Ein Stück Leben wurde da gegeben, ohne es irgendwelchen Ideen zu unterstellen, aus ihm heraus erst ergaben sich allgemeine Fragen und Konflikte. In „Stine“ ist das allgemeine Thema, Liebeskonflikt aus Standesunterschieden, wenn auch nicht dichterischer Keim des Werkes, so doch Gravitationspunkt der Darstellung, um nicht zu sagen der Diskussion.

Wie bezeichnend, daß hier wieder so ausführlich und angelegentlich diskutiert wird, wie seit dem „Schach“ nicht mehr! Das Frische der fontanischen Prosa, die Fülle des kraftvoll Kleinen, des Kolorits, das nirgends leere Stellen läßt oder bloßes Füllsel wird, täuscht zuerst über die geringere Qualität hinweg. Fontane ist ja, auch

wenn er einmal mehr diskutiert als gestaltet, immer noch der Besitzer und Verwender unerschöpflich reicher Massen geschauter Dinge. Das gereicht natürlich auch der „Stine“ zum Vorteil, umkleidet wirkungsvoll die eigentliche Struktur der Novellette, und erst wenn diese lebensvolle Kleinkunst gebührend genossen und bewundert ist, wenn der Blick sich der formenden Kraft, dem Ganzen als Ganzen zuwendet, merkt man, daß weniger eine Geschichte erzählt, als eine Frage erörtert worden ist, weniger Menschen um ihrer selbst willen geformt worden sind, als um die Weisheit eines Lebenskundigen aussprechen zu lassen, Dinge, die ihm am Herzen lagen, die es ihn zu sagen drängte, mag dabei auch die Grenze, wo das Tendenziöse, Unkünstlerische anfängt, nie überschritten worden sein.

Schon ein Blick auf den Bau des Werkes wird dies verdeutlichen. Es umfaßt sechzehn Kapitel. Die ersten neun, die genaue Hälfte, geben das Milieu, die auftretenden Menschen, die Voraussetzungen des Konfliktes, den Stoff der Diskussion. In ihnen hat der Dichter, der Epiker das Wort. Die zweite Gruppe, zehn bis vierzehn, bringt in fünf Kapiteln die Hauptsache, fünf ausführliche Gesprächsszenen oder vielmehr Dialoge, die schon durch den Intensitätsgrad der Diktion als Zentrum des Werkes kenntlich gemacht sind: Stine und die Witwe Pittelkow (10), Waldemar und Baron Papageno (11), Waldemar und der alte Graf (12), der alte Graf und die Pittelkow (13), schließlich Waldemar und Stine (14), sie sprechen alle über das eine Thema, die Liebe des jungen Grafen Waldemar zu Stine, der angekränkelten Blondine, dem Nähmädchen, das er durchaus heiraten will; sie sind nur dazu da, um davon zu sprechen, wie die Kapitel nur dieser Gespräche wegen da sind. Nach dem Schlußdialog des Liebespaares Stine und Waldemar, mit dem das Thema erschöpft, die Frage um und um gewandt ist, so daß kein weiterer Gesichtspunkt mehr übrig, nichts Neues zu sagen bleibt, lenken dann die beiden letzten Kapitel (15 und 16), obgleich sie wie in „Cécile“ dem Vollzug eines Urteils, dem Ergebnis einer vorangegangenen Verhandlung

gleichen, doch wohltuend in die eigentliche Welt epischer Gegenständlichkeit ein und zurück, werden nach den vielen Debatten ruhiger, dinghafter empfunden und bilden, dem Anfang entsprechend, ein willkommenes Gegengewicht: die Hauptmasse der zentralen Kapitel mit ihrer dialektischen Unruhe ist gerahmt und gehalten durch die ruhige Gegenwärtigkeit einer plastischen, anschaulichen Welt.

Nebenmotive aus „Irrungen, Wirrungen" rücken in den Vordergrund. Frau Dörr hatte, bevor sie den Gärtner heiratete, ein Verhältnis mit einem alten Grafen, das sie als unbequemen Dienst ansah und ehrlich erfüllte aus bloßem Pflichtgefühl der Übereinkunft heraus. Was dort lediglich im Gespräch gestreift wurde, wird jetzt leibhaft in der Erscheinung der Witwe Pittelkow, der älteren Schwester Stines. Fontane hat sich auf diese Gestalt was zugute gehalten. Mit vollem Recht. Er war weder blind für die Schwächen, noch für die Werte und Vorzüge seiner Dichtung. Und so konnte er auf das Widmungsblatt eines Stineexemplares den Vers schreiben:

Hat dir unter den Puppen allen
Grade Stine nicht recht gefallen,
Wisse, ich finde sie selbst nur so so,
Aber die Witwe Pittelkow!

Und an Emil Dominik, den Herausgeber der Zeitschrift „Zur guten Stunde", der dann den Vordruck der Stine ablehnte: „Ich glaube, die Witwe Pittelkow ist eine mir gelungene und noch nicht dagewesene Figur." Aber auch über ihre zweifelhafte Repräsentationsmöglichkeit war er sich von vornherein im klaren. Es gab manche Absagen für die diffizile Geschichte, ohne daß ihn das sonderlich gekränkt hätte. „Schließlich werde ich es ja wohl noch irgendwem ‚anschmieren' können", äußert er skeptisch-humorvoll, „und was dann hinter meinem Rücken geredet wird, schadet nicht viel".

Die Witwe Pittelkow, eine resolute, schwarzhaarige Person von rücksichtslosem, aber grundehrlichem Charakter und unberechenbarem

Temperament macht aus ihren Liebesbeziehungen zu dem alten Grafen nicht den geringsten Hehl. Selbst ihrer zehnjährigen Tochter gegenüber ist er einfach „der Olle", der eben kommt, wenn es ihm beliebt, und kommen darf, weil ein Abkommen das so geregelt hat. Eine wirkliche Zuneigung ihrerseits besteht nicht im geringsten. Der alte Graf, wie ihn Fontane in der Szene eines „Pittelkow-Abends" einführt, offenbart sich als ein leerer Blasierter, der, von den angeborenen Vorzügen und Vorrechten des bloßen Grafentums als etwas Selbstverständlichem innig durchdrungen, unter den obligaten Standesrequisiten natürlich auch eine Mätresse hat, seinen „lieben schwarzen Deibel", in dessen Augen er ein „olles Ekel" ist, und damit fertig.

Dies die Situation, das Milieu, in das Fontane zu Beginn der „Stine" einführt. — War es nicht doch etwas unmoralisch, unanständig zumindest, wenigstens vor einem Vierteljahrhundert, als die Novellette erschien? Für unbefangene Leser, die wirklich zu lesen verstanden, wohl schon damals nicht. Aber die waren zu zählen. Nirgends wie bei der Stine, in der gesamten Reihe der Berliner Romane, ist es mehr geboten, an jenes Glaubensbekenntnis des Greises aus „Von Zwanzig bis Dreißig" zu erinnern: „Der berühmte Satz ‚Kunst sei für alle' ist grundfalsch; Kunst ist umgekehrt für sehr wenige, und mitunter ist es mir, als ob es immer weniger würden. Nur das Beefsteak, dem sich leicht folgen läßt, ist in einer steten Machtsteigerung begriffen." Die Mehrzahl der Leser mußte sich am Stofflichen stoßen, weil sie zu allen Zeiten, also auch damals, nur das Stoffliche aufzunehmen vermag und bei wirklich n e u e n Werken auch das Stoffliche Neues zu bieten pflegt, als solches ungewohnt, unbequem und oft direkt anstößig auf jeden wirken muß, dem Kunst ein bloßes Unterhaltungs- und Auffrischungsmittel leerer oder müder Stunden ist oder, wenn es hoch kommt, eine Bestätigung, eine Illustration seines Niveaus, seiner Werte, in welchem Falle dann gern von dem „Erhebenden" gesprochen wird, das die Kunst auslösen soll.

Nun ist „Stine“ gewißlich weder erhebend, noch eine Illustration allgemeingültiger Werte, aber ebenso gewiß ist die Witwe Pittelkow eine der stärksten Leistungen des Gestalters Fontane, ein Triumph seiner Kunst, und eine sachliche Beurteilung hat nur nach dem ästhetisch Wertvollen zu fragen. Freilich, erstaunlich bleibt es ja, Fontane, den dinstinguierten alten Herrn, als glaubhaften Schilderer der Demimondeschaft sich entpuppen zu sehen! Schon in „Irrungen, Wirrungen“, beim Überraschungsscherz in Hankels Ablage, fällt die Sicherheit auf, mit der er die „Damen“ der Freude auftreten und sprechen läßt. Wo hat er es her? „Durch Intuition, um nicht blasphemisch zu sagen ‚von oben‘.“ Die dichterische Intuition dürfte das Ausschlaggebende gewesen sein, obgleich Fontane in der angezogenen Briefstelle diskret andeutet und scherzhaft fortfährt, daß „man doch auch in grauer Vergangenheit in dieser Welt ’rumgeschnüffelt“ habe. Aber wie dem auch sei, die Glaubwürdigkeit der Pittelkow gelang ihm. So etwas fühlt sich. Und das ist schon erstaunlich genug für einen Epiker jener Jahre, war wirklich „etwas noch nicht Dagewesenes“. Noch mehr aber wird man vielleicht bewundern müssen, daß Fontane vermochte, die Gestalt nicht nur glaubhaft, sondern auch sympathisch zu machen. Er konnte das im Grunde nur dadurch erreichen, daß er offen, mit gutem Gewissen und unbeschadet seiner Respektabilität auf Seiten der Pittelkow stehen durfte, als Dichter jedenfalls, als Liebhaber und Fürsprech origineller Naturen. Aber auch als Mensch. „Denn daß der alte sogenannte Sittlichkeitsstandpunkt ganz dämlich, ganz antiquiert und vor allem ganz lügnerisch ist, das will ich wie Mortimer auf die Hostie beschwören.“ Um kein Reinwaschen, keinen Rettungsversuch handelt es sich bei der Figur der Witwe Pauline Pittelkow, sondern um eine ehrliche und begründete Sympathie, die sich auf den Leser überträgt. Aus ihr heraus, aus diesem Einfühlen in die besondere Existenz dieses einmaligen Menschen mit seinen einmaligen Lebensbedingungen wird erst die Vorgeschichte so zwingend erfunden, wird das moralische Plaidoyer für die reichlich ordinäre und doch unwillkürlich imponierende Person

erst wirksam. All dies ist, als Willen sowohl wie als Leistung, in jedem Sinne prachtvoll und heut die Freude jedes leidlich verständigen Menschen, der sich überhaupt mit dichterischen Dingen ersprießlich beschäftigt.

Aber bedauerlicherweise wurde nun in dem Maße, wie Fontanes Interesse sich der Figur der Pittelkow zuwandte, seine Kraft von der Gestaltung des Konfliktes und seiner Träger, Stine und Waldemar, abgezogen. Der blieb, wie das Werk einmal angelegt war, doch die Hauptachse der Komposition und mußte es bleiben, wenn auch Fontane später, und wohl unter dem Eindruck des formal Mißratenen, erklärte, die Hauptperson sei nicht Stine, sondern die Pittelkow, ihre Porträtierung sei ihm wichtiger gewesen als die Geschichte. Fontane weiß selbst, das „soll eigentlich nicht sein", und verfiel nun gar darauf, sich ein Unvermögen nachzusagen, das in Wirklichkeit gar nicht besteht: „In meinen ganzen Schreibereien suche ich mich mit den sogenannten Hauptsachen immer schnell abzufinden, um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht zu liebevoll verweilen zu können." Das ist, in dieser Form jedenfalls, ganz mißverständlich und muß um so nachdrücklicher berichtigt werden, als man immer noch an der Hand einer beliebten und oft recht irreführenden Methode, in deren Zeichen auch der größere Teil der Fontane-Literatur steht, Dichtungen aus Äußerungen des Dichters selbst über sich und seine Werke zu erklären versucht, statt erst einmal die Werke selbst zu befragen, ihnen den Maßstab der Beurteilung zu entnehmen und dann, wenn es tunlich oder geboten erscheint, Selbstgeständnisse als Illustrationen zu verwenden. — In „Schach", „L'Adultera", „Irrungen, Wirrungen" ist gewiß nicht über die Hauptsachen zugunsten der Nebensachen hinweggeeilt (in „Cécile" treten sie nur in den Vordergrund, doch ohne dominierend zu werden), wenn auch Fontane, was etwas ganz anderes besagen will, die Hauptsachen durch Klein- und Teilzüge zu schildern liebt. Außer den „Poggenpuhls"

leidet nur „Stine“ unter der Verschiebung der natürlichen Akzente, der Emanzipation der Pittelkow, und das wird ein um so schwererer Schaden, als die Hauptpersonen an sich nicht danach angetan sind, für sich einzunehmen.

Wie blaßblütig ist doch dieses Liebespaar, gegen Botho und Lene gehalten. „Ein armes, krankes Huhn“ nennt die Pittelkow den Grafen Waldemar und trifft damit, wie immer, das Richtige; ein typischer Letzter seines Geschlechtes, ohne Initiative, früh gestrandet, ohne rechtes Glück, aber auch ohne Talent zum Glück. Die Gestalt ist vorzüglich und sorgfältig angelegt, nur daß es eben leider bei der Anlage, der Skizzierung bleibt. Wir hätten sonst ein wertvolles männliches Pendant zu Cécile erhalten, einen neuen bemerkenswerten Vorstoß in jene seelische Dämmerwelt, die Schnitzlers müde, überreife Prosa so virtuos gepflegt hat. Jene vielen sorgfältig gekleideten jungen Herrn des Wiener Autors, die aus lauter Beschäftigungslosigkeit immer und ewig an ihrem kleinen Seelenproblem laborieren, haben in Waldemar, Graf Haldern, ihren nördlichen Vorgänger und Leidensbruder. Decadents sie alle, Einsame, Stiefkinder der Natur und des Geschicks. Welcher Abstand zu Botho, welch haltloses Hin- und Herpendeln spricht aus Waldemars Geständnis: „Ich respektiere die herrschenden Anschauungen, aber man kann in die Lage kommen, sich in tatsächlichen Widerspruch zu dem zu setzen, was man selber als durchaus gültig anerkennt“ —, ein Konflikt der Schwäche, nicht der Kraft. Botho befindet sich wohl zeitweilig in Widerspruch zu dem, was er als gültig anerkennt, den Schranken des Standes, der Ordnung, aber da er sie wirklich respektiert, findet er die Kraft des Entscheids. Bei Waldemar tritt an Stelle des Sich-befindens, der zeitweiligen Situation, das Sich-in-Widerspruch-setzen zu dem, was er angeblich als gültig anerkennt. Nur hier ist er aktiv, wo es das Negative gilt, das vergebliche Anrennen gegen feste Mauern. Versichert er doch: „Ich bin weitab davon, den Welt- oder auch nur den Gesellschaftsreformator machen zu wollen. Dazu hab' ich nicht die Schultern.“ Der Not und des Glückes einer festen ethischen Ver-

bindlichkeit ist seine zögernde Schwäche nicht fähig, Phrase, Selbstbetrug ist bei ihm der Respekt vor den herrschenden Anschauungen. Er hat sie nicht in sich, wie Botho, als innersten Besitz, ist ein Dilettant des Lebens, ein Entwurzelter, dem der Instinkt seines Standes abhandengekommen ist, der nur noch als Zwang, als Konvention empfindet, was Ausdruck, Symbol seines Lebensgefühls sein sollte.

Und ähnlich der Kontrast zwischen Lene und Stine. Waldemar bekennt von ihr, er fühle sich unwiderstehlich hingezogen „zu diesem liebenswürdigen Geschöpf, das nichts ist als Wahrhaftigkeit, Natürlichkeit und Güte“. Die gleichen Eigenschaften lobte Botho an Lene. Aber Stine fehlt wie Waldemar das Entscheidende, das Botho und Lene besitzen: sicherer Lebensinstinkt, kraftvolles Ordnungsgefühl. Und darum gehen beide zugrunde. Nicht weil es Fontane so beliebt aus einem lehrhaften Moralpathos heraus, sondern weil sie die Lebenszusammenhänge, die stützenden Verbindlichkeiten verneinen und auflösen, die allein ihnen Halt gewähren könnten. Waldemar erschießt sich, und „Stine wird nicht wieder“, wie ihre Zimmerwirtin epilogisierend erklärt. Sie hat eine tödliche Erkältung vom Begräbnis Waldemars mit heimgebracht, aber ihre innere Lebensunfähigkeit wird schon durch das letzte Gespräch mit Waldemar hinlänglich charakterisiert, indem sie, ganz gegen dessen Erwarten, sich der Werbung weigert.

Aber ist nun diese Weigerung, die den Knoten schürzt, motiviert, oder liegt da das Problematische des Werkes, bleibt die Katastrophe ohne Notwendigkeit, wie man behauptet hat? Doch wohl kaum. Nicht Fontanes Charakteristik ist unzulänglich, sondern Fontane charakterisiert einen unzulänglichen Menschen. Gewiß, das Liebespaar in „Stine“ hat, wie im voraus betont wurde, nicht die vollplastische Rundung, die man sonst bei Fontane anzutreffen pflegt, aber das ergibt sich als Konsequenz der Gesamtanlage und -ausführung des Werkes. Stine als einzelne Gestalt ist durchaus glaubhaft skizziert, wenn auch, wie Waldemar, Skizze geblieben. Eine seelenschwindsüchtige Person, deren Anständigkeit im Vergleich

16*

zur Pittelkow nicht viel besagen will, die einen Kampf, welcher Art auch immer, gar nicht erst aufnimmt, im deutlichen Gefühl ihrer Schwäche sich über das Leben hinwegsetzt, statt sich hindurch- oder wenigstens entgegenzusetzen. Daran hat Waldemars Eintritt in ihren Daseinskreis wenig geändert. Sie läßt sich seine Liebe, die auch nur eine leidende Liebe ist, „geschehen" und fragt nicht: was wird? „Und wenn mir die Frage kam, so hab' ich sie zurückgedrängt und nicht aufkommen lassen und nur gedacht: freue dich, solange du dich freuen kannst." Die Parallele zu „Irrungen, Wirrungen" ist ohne weiteres klar. Wir wählen absichtlich, wie bei dem zitierten Ausspruchs Waldemars, Stellen, wo sich die beiden Werke äußerlich am nächsten kommen, um die innere Verschiedenheit desto deutlicher zu machen. Dies „freue dich, solange du kannst" besteht dort zu recht, hier zu unrecht. Lene hat die Frage: was wird? nie zurückgedrängt, weil ihr Leben Aktivität bedeutet und darum immer nach vorwärts, in die Zukunft gerichtet ist, was diese auch bringe. Stine muß sie zurückdrängen, weil sie von den Ereignissen willenlos umgetrieben wird. In Lene kann kein Schuldgefühl aufkommen, weil alles Lebenskräftige seine Berechtigung in sich trägt, Stine, der ihr bißchen Leben von außen zufließt, muß sich als Schuldige fühlen, wenn Waldemar ihretwegen aus der Welt geht, mag ihre Weigerung noch so motiviert, auch ihr selbst gerechtfertigt erscheinen. Denn wie sollte jemand Halt sein können, der selbst des Haltes so sehr bedarf? Beide lieben sich und können doch nicht zueinander, können sich auf die Dauer nichts sein, weil sie selbst nichts sind. Sie glauben sich durch Standesschranken getrennt, während sich hinter diesen ein tieferes menschliches Manko verbirgt. Es wird wieder recht deutlich, wie wenig bei Fontane die Ordnung — hier die Standesschranken — etwas Äußerliches ist, wie sehr sie dem eigentlichen Wesen seiner Gestalten verhaftet bleibt.

Stine und Waldemar brechen die Ordnung und darum sind sie die eigentlich Unmoralischen. Mögen ihre Beziehungen noch so achtbar sein —, sie haben das Leben gegen sich. Die Pittelkow

aber, die scheinbar anstößige Person, verkörpert auf ihre Weise die Ordnung, und das Leben steht auf ihrer Seite. Zugegeben, daß es sich beim Ethos der Pittelkow um einen Grenzfall handelt. Es gehörte ein hoher Grad von Künstlersicherheit und menschlicher Autorität dazu, um bei einem solchen Vorwurf nicht zu stranden, es erforderte Fontanes Können, seinen Mut, seine Einsicht, um das Berechtigte des lukrativen Verhältnisses episch darzutun, diese unsittliche Sittlichkeit oder sittliche Unsittlichkeit — um den Gehalt auf eine Formel zu bringen. Es ist gewiß, von außen gesehen, kein so weiter Weg mehr von ihrer Äußerung: „Brav sein und sich rechtschaffen halten, das ist alles sehr gut und schön, aber doch eigentlich nur was Feines für die Vornehmen und Reichen" zu jenem Standpunkt Wedekindscher Menschen: „Moral? Ich kann mir diesen Luxus nicht leisten." Aber Fontane brachte eben das Schwierige zuwege, es entstand eine durch und durch lebensvolle Figur, und jede solche hat ihre künstlerische Wahrheit in sich. Und nicht nur die künstlerische. Die Entwicklung hat dem Dichter und seiner Witwe Pittelkow recht gegeben. Sein Appell an die Herzensanständigkeit jedes ehrlichen Menschen träfe heut weniger taube Ohren. Die ethischen Kernstellen des achten Stine-Kapitels dürften Allgemeingut der wahrhaft Gebildeten geworden sein. Daß Fontane als erster aus bloßen Fragen, Fragen heikler Natur, dichterisches Leben erstehen ließ, wirkende Wirklichkeit, dies ist der bleibende Ertrag und Wert der „Stine".

Mit „Stine" hat sich ein zweiter Kreis des fontanischen Schaffens gerundet. Er umschließt, nach den tastenden Versuchen der epischen Frühwerke, eine Gruppe von Gebilden, die ihrer formalen Natur nach als wesentlich novellistisch anzusprechen sind. Die Grenze zwischen Roman und Novelle ist ja an sich nicht scharf zu ziehen. Alle ästhetischen Bemühungen nach dieser Richtung hin sind eigentlich nie über stofflich-quantitative Unterschiede hinausgekommen. Die dichterische Praxis hat der theoretischen Norm

immer widersprochen. Aber da nun einmal der Sichtung und des Überblicks halber Einschnitte gemacht und das Rüstzeug der Begriffe an den letzten Grundes unteilbaren Verlauf eines künstlerischen Wirkungslebens herangetragen werden müssen, so wird man gut tun, dem eigentlich Neuen, dem Einmaligen wenigstens des einzelnen Kunstwerkes, der einzelnen Dichtung, bei diesem Prozeß der Eingliederung und Erkenntnis nur in dem Maße Gewalt anzutun, als es mit dem Wesen aller theoretischen Kunstbetrachtung schmerzlich, aber unlösbar verknüpft ist, die, was nur als Zusammengefügtes, Zusammengewachsenes seinen Sinn und Wert hat, betasten und zerlegen muß, will sie ihren Sinn und Wert nicht aufgeben, und dann erst das Gebilde der künstlerischen Phantasie mit ihren begrifflichen Mitteln als ein neues und anderes Ganzes erstehen lassen kann, sofern der besondere Gang oder Zweck ihrer Untersuchung dies geboten erscheinen läßt.

Fontane kommt unserem Willen, alles Schablonisieren nach Möglichkeit zu meiden, auf halbem Wege entgegen. Er gebraucht verschiedentlich in seiner Korrespondenz den Ausdruck Roman und Novelle für dasselbe Werk. Und der Charakter dieser Produkte der Mittelzeit seines Schaffens ist in Wirklichkeit auch eine Mischform von Roman und Novelle, wobei das Novellistische überwiegt. „L'Adultera" ist in der ersten Ausgabe direkt als Novelle bezeichnet. Trotz der gelegentlichen Steigerung des abgeschilderten Lebens ins Typische bleibt doch der Sondercharakter, das Individuelle der Vorgänge gewahrt, in den Gesellschaftsnovellen sogar ganz eindeutig. Und es handelt sich um verhältnismäßig kürzere Werke mit wenig Personen, die der Anlage nach nie auf die ganze Breite des Lebens zielen, diese vielmehr nur symbolisch oder erst in ihrer Summe, als Einheit gefaßt, widerspiegeln.

Das ändert sich nun. Und darum kann man mit „Frau Jenny Treibel" eine neue Phase, die der epischen Spätwerke, ansetzen. Sie bringt die „Effi Briest" und den „Stechlin", Dichtungen eines Umfanges, den seit dem ungefügen Erstling „Vor dem Sturm" keine Schöpfung Fontanes erreichte, und Romane auch

der inneren Anlage nach, da nun ausgesprochen das Ganze vor dem Einzelnen gilt.

Den Übergang bildet „Mathilde Möhring". Das Werk ist bei aller Kürze doch von Tendenzen durchsetzt, die eine Neigung Fontanes zu größerer Form und Fülle schon deutlich erkennen lassen. Das äußere Ausmaß entscheidet ja nicht allein. Gewiß ließ sich in den knappen Rahmen dieser Erzählung kein detailliertes Gesellschaftsbild spannen, wie es bald darauf „Frau Jenny Treibel" entwirft. Auch darin trägt „Mathilde Möhring" noch den Novellencharakter, daß sie wesentlich auf Charakterisierung einer einzigen Gestalt sich beschränkt. Mathilde ist nicht bloßer formaler Mittelpunkt des Gefüges, wie die Titelheldin von „Frau Jenny Treibel", wo die Nebenpersonen in eine Blickebene mit der Zentralgestalt rücken; die andren Figuren treten neben ihr noch merklich zurück. Aber es ist dies doch mehr eine Beschränkung, die Fontane sich auferlegt, als daß die Konzeption des Werkes eine breitere Ausführung verwehrte. Es wäre sehr gut möglich gewesen, die Gestalten des Hugo Großmann und der Mutter zu der Plastik anwachsen zu lassen, die Instetten und Crampas als Nebenspieler in „Effi Briest" haben, wo auch die Titelfigur dominierend bleibt, ihre Entwicklung die innere Form konstituiert und doch ein Roman, ein umfassendes Gesellschaftsbild sich aufrollt. „Mathilde Möhring" ist ein verkappter Roman, das Werk zieht seinen eigensten Reiz aus der unentwickelten Fülle, die freilich nicht gestaltet, aber auch nicht bloß versprochen, sondern intensiv wirksam ist, wie die Knospe schon die Fülle der Blüte enthält und ahnen läßt.

Die Gründe, daß Fontane das Brouillon der „Mathilde Möhring" nicht in all seinen Möglichkeiten ausgestaltete, dürften in mehrfachen Umständen zu suchen sein: einmal darin, daß der Entwurf der Dichtung in eine Zeitspanne fällt, die der langhin geübten Novellentechnik nächst benachbart war, also notgedrungen sich in Überleitung und Überwindung mit ihr auseinandersetzen mußte; sodann darin, daß die Arbeit an den epischen Spätwerken und diesem Übergangsprodukt sich vielfach durcheinander schiebt,

das eine vordrängt, das andre zurücktreten läßt. „Mathilde Möhring" ist erst aus dem Nachlaß Fontanes erschienen. Die Fassung, in der wir sie heute lesen, ist zwar ein nahezu, bis auf Einzelheiten der Diktion und den Schluß, vollkommenes Gebilde, aber es bleibt doch bemerkenswert, daß Fontane die Fertigstellung unterließ, um so mehr als sie nur noch geringe Mühe hätte in Anspruch nehmen können. Er wird, als erst einmal die Romanform mit „Frau Jenny Treibel" voll erobert war, lieber an „Effi Briest" gegangen sein, die das breitere Ausholen nicht nur gestattete, sondern von vornherein vorsah; die freilich auch seinem inneren Leben, seiner Problematik, viel näher stand, aber in der eben auch keine novellistischen Einschüsse zu überwinden oder zu berücksichtigen waren, wie sie der erste ausführliche Entwurf der „Mathilde Möhring" noch enthielt. Und als „Effi Briest" fertig war, drängte wieder neue Arbeit, neue Entwürfe, die seiner jetzigen dichterischen Stimmung näher standen als die doch bis auf eine genaue Durchsicht und Feilung fertige Roman-Novelle.

Das Jahr 1891 ist das fruchtbarste und arbeitsreichste der epischen Spätproduktion. Im August/September entsteht der Entwurf zu „Mathilde Möhring". Er wird abgelöst durch „Frau Jenny Treibel", die, seit Mai 88 im Brouillon fertig, nun im Herbst 91 ihren Abschluß findet. Dann folgt sofort die Ausarbeitung der schon 89 skizzierten „Effi Briest". Gleichzeitig entsteht die Januar 92 beendete erste Fassung der „Poggenpuhls".

Fortführung und Vollendung der einzelnen Werke schiebt sich durcheinander, zumal noch die Fontane besonders am Herzen liegenden autobiographischen Aufzeichnungen „Meine Kinderjahre" (1892—93) und „Von Zwanzig bis Dreißig" (1894—98) seine Kraft dauernd in Anspruch nehmen. Zuerst wird „Effi Briest" fertig, 1894. Dann stehen die „Poggenpuhls" im Vordergrund des überreichen Arbeitsfeldes und treten 95 an die Öffentlichkeit. „Mathilde Möhring" wird zurückgedrängt durch das zweite weitschichtige Memoirenwerk und den 1895 neu entworfenen, der biographischen Beschäftigung entwachsenden „Stechlin". Ihm gehört

die Hauptarbeit im Winter 1895 auf 96, und er sollte das letzte Werk bleiben, das Fontanes nimmer ruhende Hand zu Ende führte. Den Journalabdruck hat er noch erlebt, die Buchausgabe nicht mehr.

Die Novellen der Mittelzeit sind getragen von einer Spannung, die Fontanes Glauben an eine bestimmte sittliche und soziale Ordnung und das Wesen dieser Ordnung deutlich durchscheinen läßt. Wenn Lene und Botho keinen dauernden Bund schließen können, weil die sozialen Schranken, die ihnen eine heilsame Bindung und Festigung geben, respektiert sein wollen, wenn Stine und Waldemar an der Brüskierung oder dem vergeblichen Anrennen gegen diese Schranken scheitern, so bekunden diese fremden Schicksale im Kampf und Austrag der Gegensätze auch Fontanes persönliches Weltgefühl, seine spezifische Gesinnung. „Mathilde Möhring" entbehrt dieser polaren Spannung. Das Ethos, das die epische Welt Fontanes trägt, wird hier nicht erkämpft und bekämpft, sondern bleibt unausgesprochene Voraussetzung. Fontane gibt das Sichfinden und Zusammenleben zweier Menschen, denen die sittlich-soziale Grundlage ihrer Existenz niemals fragwürdig geworden ist, die von dieser Grundlage getragen und genährt werden, ohne um ihre Notwendigkeit und ihren Wert zu wissen. Darum tritt das Gesprächhafte, soweit über den Sinn und die Verantwortlichkeit des Lebens und Daseins geredet wird, ganz zurück. Thilde und Hugo kennen sozusagen nur Tatsächlichkeiten, reale Gegebenheiten, ihre Bedeutung vor dem ethischen Forum steht gar nicht in Frage, rückt diesen ganz undifferenzierten, im guten Sinn nüchternen, rein praktischen Menschen gar nicht ins Bewußtsein. Sie haben teil an ihren segensvollen Wirkungen, ohne darüber zu reflektieren, werden von ihnen auf ein anständiges, bürgerliches Mittelmaß gehoben, ohne in Kampf oder Zwiespalt für diese schutzvolle Umfriedung irgendwelche Arbeit leisten zu müssen. Die starke Wirkung, die von der Gestalt der Mathilde ausgeht, beruht auf diesem unbewußten Tüchtigsein, dieser ahnungslosen Übereinstimmung

mit der sittlichen Gesetzlichkeit der fontanischen Welt. Ihre Berechnung — und Berechnung ist der hervorstechendste Charakterzug und diese ihre Rechnung in ihrem Ablauf der äußere Gang der Geschichte — wirkt nur darum niemals niedrig und eng, weil sie in Übereinstimmung mit dem sich befindet, was nach Fontane gelten soll, was der Gesellschaftsstufe der Möhrings entspricht.

Standesunterschiede, die einen Konflikt verursachen könnten, sind nicht vorhanden, und so bleibt die menschliche Auseinandersetzung zwischen dem gutmütigen, bemoosten Haupt und der energischen, zwecksichren, talentvollen filia hospitalis dem feinen Herzenstakt überlassen. Daß es bei dieser Auseinandersetzung, dieser Vereinigung zweier konträrer Naturen so gut abgeht, daß man sie als harmonisch, als übereinstimmend empfindet mit Ansprüchen und geistig-normativen Verpflichtungen, von denen die beiden gar nichts ahnen, ist ein neuer voller Sieg des Gestalters Fontane und gibt dem kleinen Werk seinen tieferen Gehalt. Es kommt mitten aus der gegründeten Sicherheit, ist ein rein gegenständliches, unreflektiertes Zeugnis der bürgerlichen Fontanewelt, ein kleiner Ausschnitt ihrer, der aber dank der heimlichen Kräfte, von denen er durchströmt ist, symbolischen Wert erhält. Wenn man den Blick nach rückwärts auf das mannigfache Leid wirft, das den Menschen Fontanes dadurch entsteht, daß sie aus dieser natürlichen Sicherheit herausgerissen werden durch Schicksal oder Leidenschaft, nach vorwärts zu „Effi Briest", wo die bürgerliche Ordnungswelt nicht nur in einzelnen Vertretern, sondern als Ganzes, für Fontane, erschüttert ist, so fällt auf dieses Zwischenprodukt erst das volle Licht, und man bedauert um so mehr, daß seine Vollendung zurückgedrängt wurde und nun manche Unstimmigkeiten dem reinen Eindruck hinderlich sind.

Frau Möhring fällt in den letzten Kapiteln gar zu sehr ins Larmoyante. Es hätte dieses mütterlichen Kontrastes nicht bedurft, um die Tüchtigkeit Thildes zu beglaubigen, die in ihren angeborenen Eigenschaften, ihrem Talent und nüchternen Tatsachensinn ruht. Vielleicht würde Fontane auch bei der letzten Über-

arbeitung des Werkes vom Tode Hugos an mehr komprimiert haben. Sollte der Ausgang der Geschichte, die Promotion Thildes zur Lehrerin, bloßer Ausblick in die Zukunft sein, so wäre weniger mehr gewesen. Das romanhafte, breitausladende Moment bleibt ja ohnedies latent und hätte auch am Schluß nicht zur Entfaltung kommen können, ohne die Proportionen des technischen Baues zu schädigen.

Die Novelle ist flott heruntergeschrieben, von einem leichten Fluß und ohne die stete Bedachtsamkeit, die stete Rechenschaft über das Einzelne, die sonst Fontanes schriftstellerische Arbeit bekundet, ohne die Breite und Ruhe der „Frau Jenny Treibel" und „Effi Briest", der eigentlichen Romane Fontanes. Die Umwelt der Möhrings im Haus auf der Georgenstraße, das westpreußische Kleinstadtmilieu in Woldenstein hätte wohl ein längeres Verweilen gelohnt, aber einmal hat Fontane in späteren Werken, so im Kessiner Teil der „Effi Briest", etwas wie einen Ersatz für diesen Ausfall (oder Verzicht) geboten, und dann steht eben „Mathilde Möhring" noch unter dem Einfluß der Novellen der Mittelzeit. Was mit dieser sparsamen Kunst begonnen war, wäre kaum bei der erneuten Aufnahme ins Detail bereichert und erweitert worden. Vielleicht hätten die neuen Erfahrungen und Gehalte der großen Romane oder gar des formlos zerfließenden Stechlin mit dem besonderen Charakter auch den besonderen Reiz des Werkes zerstört, das wir jetzt als einen Übergang im Formalen und als eine willkommene Bereicherung seines Bildes der bürgerlichen Welt des Mittelstandes aus dem Nachlaß Fontanes empfangen haben.

Vierter Teil

Die epischen Spätwerke

1. Frau Jenny Treibel

In „Frau Jenny Treibel" wird die Mannigfaltigkeit des Lebenszusammenhanges selbst zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung erhoben, fällt auf den Menschen in seiner Isolation, den Vorgang in seiner Singularität nicht mehr das entscheidende Gewicht. Fontane will die lügnerische Phrasenhaftigkeit, den leeren Hochmut, das Hartherzige der Bourgeoiswelt zeichnen, die Herrschaft des Geldsacks und der Geldsackgesinnung, die ständig den Anspruch auf das „Höhere" erhebt, vom Schönen, Guten, Wahren redet und im entscheidenden Augenblick, die Maske werfend, das goldne Kalb umtanzt. Das war mit der bisherigen novellistisch-romanhaften Mischform nicht zu erreichen. Es mußte eine Fülle von Gestalten aufgeboten werden, und keine durfte Hauptperson im Sinn der bisherigen Wirkungsökonomie sein, es galt eine Sache, eine Gesinnung, eine allgemeine Kalamität zu treffen, eine Massenerscheinung und -erkrankung, die am besten durch ein breites Zustandsgemälde darzustellen war.

Es entsteht ein Milieuroman, ein Werk von ungewöhnlichem Reichtum, der nun nicht mehr, wie in den Novellen der Mittelzeit, ausgespart und verwaltet, sondern mit vollen Händen ausgestreut und verschwendet wird. Nur in ganz äußerlichem Sinn ist die Berliner Kommerzienrätin Jenny Treibel Mittelpunkt des Formganzen. Wie ein gewirkter Wandteppich auf die dritte Dimension verzichtet, nur einen planimetrischen Mittelpunkt kennt und eine ihm entsprechende, in ihn placierte Hauptsache, der sich das andere in gleicher Fläche und gleich wirklich, gleich nahe, um- und beireiht, so ist Jenny Treibel nur formaler Mittelpunkt eines

horizontalen Gefüges, und gleichwertig, ebenbürtig reihen sich um sie: der joviale Kommerzienrat und das Muttersöhnchen Leopold, der junge Treibel vom Holzhof und seine Gattin mit dem Hamburg-Komplex, der gutmütig ironische Gymnasialprofessor Wilibald Schmidt und sein Berliner Musterkind Corinna, die treibelsche Dinergesellschaft und das Oberlehrerkränzchen, die sauersüße Gesellschaftsdame, Fräulein Honig, und das Hausfaktotum, die Schutzmannswitwe Schmolke — engere und weitere Kreise um die Gestalt der Rätin, aber durchaus nicht mehr „nebensächlich", vielmehr im gleichen Blickfeld, gleichwichtige Komponenten in diesem Mikrokosmos, diesem Roman von den scherzhaften Widerspielen, die das bürgerliche Leben erheitern.

Die äußere Bewegung, die Begebenheitsfülle, ist auf ein Minimum zusammengeschrumpft. War sie in den früheren Werken meist bloßes Mittel der Menschengestaltung, so ist sie in „Frau Jenny Treibel" nur noch ein Blitzlicht, das die geschilderte Menschenwelt in besonders wirkungsvoller Beleuchtung erscheinen läßt.

Corinna, die ein wenig emanzipierte Tochter Wilibald Schmidts, kommt ganz von ungefähr auf den Gedanken, den jungen, unselbständigen Leopold Treibel für sich einzufangen. Gelegenheit zum Beisammensein findet sich oft. Ist doch seine Mutter, die Kommerzienrätin, Jugendfreundin ihres Vaters von den Zeiten her, da dieser als junger Student die damals noch in einem Materialwarenladen hantierende Jenny Bürstenbinder anzudichten pflegte. Als die mütterliche Freundin bei einem Besuch Corinnas wieder mal von dem Segen der „kleinen Verhältnisse" schwärmt, von dem Höheren, dafür sie eigentlich geboren sei und das sie nun in der Prosa des kommerzienrätlichen Daseins so oft vermisse: „Ach Jugend! Meine liebe Corinna, du weißt gar nicht, welch ein Schatz die Jugend ist, und wie die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch getrübt hat, doch unser Bestes sind und bleiben," da entgegnet Corinna: „Jugend ist gut. Aber ‚Kommerzienrätin'

ist auch gut und eigentlich noch besser. Ich bin für einen Landauer und für einen Garten um die Villa herum.“ Sie weiß, was von solchen Beteuerungen der Rätin zu halten ist. Ihr Vater wurde einst von diesen „reinen Gefühlen“ der Jenny so lange genasführt, bis sich doch noch eine bessere Partie fand, der Großindustrielle Treibel. Und als nun Jenny immer weiter sentimentalisiert: „Ich habe nur meine beiden Söhne, Geschäftsleute, die den Weg ihres Vaters gehen, und ich muß es geschehen lassen; aber wenn mich Gott durch eine Tochter gesegnet hätte, die wäre mein gewesen,“ als sie schließlich in der Vision einer idealen Schwiegertochter sich ergeht, — wenn ihr guter Leopold vielleicht einmal ein armes, aber edles Mädchen liebte, dann würde sie nicht dagegen sein, sie, die sich „an Gedichten herangebildet“ hat und nun in Geschäftsluft atmen muß —, da wird Corinna übermütig, der Hafer sticht sie und sie äußert bezüglich der Schwiegertochter: „Eine Malerin oder eine Pastors- oder eine Professorentochter ...“ Sie kennt die Kehrseite bourgeoisen Daseins noch nicht und fühlt an dem dürftigen Kleinleben ihres väterlichen Heims nur das Enge, unterschätzt den Wert schlichter Solidität und muß erst einsehen lernen, daß die Befriedigung ihres Sinnes für Reichtum und Wohlleben zu teuer erkauft werden kann. Sie läßt also diesen Gedanken einer Verlobung mit Leopold, diesen plötzlichen Einfall, in berechnender Eitelkeit weiter gedeihen auf dem treibelschen Diner, befestigt ihn aus Rechthaberei, aus Marotte, im Disput mit dem biedern Vetter Marcell und setzt ihn schließlich aus Trotz durch auf der bedeutungsvollen Landpartie nach Halensee.

Wie in „L'Adultera“, „Cécile“, „Irrungen, Wirrungen“ bringt eine Landpartie das Entscheidende, den Angelpunkt des ganzen Werkes: die Verlobung Corinnas mit Leopold. Kaum ist sie zustande gebracht, so kommt der Umschwung, die Kehrseite der Medaille, nach Fontanes Lieblingsausdruck, wird sichtbar. Diese Jenny Treibel, die schon in ihrer Jugend das Sentimentale nur unter Bevorzugung von Schlagsahne und Courmachen liebte, ist trotz Lyrik und Hochgefühlen die ausschließlich auf Äußerlichkeiten

gestellte Jenny Bürstenbinder geblieben. Corinna trägt eine verdiente Demütigung davon und durchschaut nun erst die ganze Kläglichkeit und Hohlheit der unechten Bourgeoiswelt. „Diese Rätin, mit ihrem überheblichen ‚Nein‘, hat mich nicht da getroffen, wo sie mich treffen konnte, sie weist diese Verlobung nicht zurück, weil mir's an Herz und Liebe gebricht, nein, sie weist sie nur zurück, weil ich arm oder wenigstens nicht dazu angetan bin, das treibelsche Vermögen zu verdoppeln, um nichts, nichts weiter; und wenn sie vor anderen versichert oder vielleicht auch sich selber einredet, ich sei ihr zu selbstbewußt und zu professorlich, so sagt sie das nur, weil's ihr gerade paßt. Unter andern Verhältnissen würde meine Professorlichkeit mir nicht nur nicht schaden, sondern ihr umgekehrt die Höhe der Bewunderung bedeuten.“ Vollends das läppische, unmännliche Benehmen Leopolds, der nach der Pfeife der kommerzienrätlichen Mutter tanzt, läßt Corinnas gesundes Empfinden über eine kurze Abirrung den Sieg davontragen. Sie schreibt ihm ab, das Schmidt-Fontanische in ihr, der feine Ehrenpunkt, die anständige Gesinnung bekommt die Oberhand. Sie heiratet Marcell Wedderkopp und Leopold mag sich in Gottes Namen von der Mama mit seiner Schwägerin Hildegard, der Vollbluthamburgerin, verloben lassen.

Dies wäre etwa, was man in „Frau Jenny Treibel“ als Handlung herausschälen könnte und was wie gesagt an sich nicht viel bedeuten will. Auf das Zuständliche, die Atmosphäre kommt es an. Sie wird meisterhaft vergegenwärtigt durch die Schilderung des großen treibelschen Diners. Vortrefflich hat Gottfried Kricker in seiner Fontaneschrift ihr technisch Auszeichnendes hervorgehoben. „Man nehme einmal“ — heißt es da — „das dritte Kapitel in ‚Frau Jenny Treibel‘, das Diner bei Kommerzienrats. Die Einführung greift in das vorige Kapitel hinüber. Nacheinander treffen die Gäste ein. An die Begrüßung knüpft zwanglos ein Gespräch an, das bald größere Kreise zieht. Dann die

Unterbrechung: man geht zu Tisch. Hier entspinnt sich sogleich zwischen Jenny und Fräulein von Bomst ein Gespräch, auf das Jenny schon länger wartete. Treibel mischt sich ein. Die Ziegenhals folgt. Durch einen Wink Treibels auf ihre Unterlassung aufmerksam gemacht, wendet sich Jenny dann ihren Nachbarn zu. Auf der anderen Seite setzen Treibel und Frau von Ziegenhals ihre Unterredung fort. So entwickelt sich zwanglos, vom Dichter sicher geleitet, das Gespräch vor Auge und Ohr des Lesers. Der Stoff entspringt durchaus der Situation und der Individualität der Beteiligten. Der Fortgang ist straff, lückenlos und rasch. Einfach, klar und ohne Stockung geht es weiter, mit erstaunlicher Vollendung der Übergänge. Jeder Satz zeugt von feinster Beobachtungsgabe für die besondere Eigentümlichkeit des Gesprochenen und die Ausdrucksfähigkeit des klug gewählten Wortes." In Wahrheit ist hier eine Dichtigkeit der Wirklichkeitsschilderung erreicht, eine so meisterhafte Polyphonie des Ineinander, daß man jeden Augenblick sich versucht fühlen könnte, in die Diskussion einzugreifen. Gesellschaften sind ja von Anfang an neben der Landpartie das beliebteste Vehikel der fontanischen Gesprächstechnik. Aber welche Steigerung von der „L'Adultera" zu dieser neuen Dinerszene, die ihresgleichen nicht hat! Und Fontane gibt noch viel mehr als ein episches Musterstück, den eigentlichen Wert erhält das Kapitel erst durch seine symbolische Bedeutung, den typischen Gehalt.

Gesellschaften zu geben und in Gesellschaften zu gehen, einen reichen gesellschaftlichen Verkehr zu pflegen, dies Zeichen bürgerlich-vornehmer Wohlanständigkeit, Gewähr der Zivilisation und reifen Umgangsform, ist nach und nach im selben Maße zu einer äußerlichen Übung herabgesunken, Mittel des bloßen Zeitvertreibs, leere Konvention geworden, je weniger das breite Bürgertum den neuen geistigen und sozialen Strömungen standzuhalten, die neuen Kräfte und Mächte einer neuen Zeit in sich aufzunehmen und zu verarbeiten vermochte. Die Gepflogenheit „gesellschaftlichen Verkehrs" (Abfütterung) hat in unseren Tagen einen etwas zweifelhaften Aspekt bekommen. Sie war einstmals der sichtbare Ausdruck einer

nicht gerade hochgestimmten, aber immerhin umfassend wirkenden, weltfreudig-behaglichen Gesinnung und wurde nun, auf ihren Wert als Zeitausdruck hin betrachtet, eine bedenkliche Überständigkeit, wenn nicht Schlimmeres.

Es ist interessant und unterrichtend, das Thema der Gesellschaft, des Diners, in der Literatur der letzten Jahrzehnte zu verfolgen. Da wird recht deutlich, was sich ehemals damit ausrichten ließ und was es jetzt bedeutet und daß es viel mehr ist, als ein technischer Lieblingsgriff der Epik. Wenn Fontane in seinen Werken so oft Gesellschaften und Diners abschildert, so mag man auch daran ermessen, wie fest er der gesunden, soliden Schicht des Bürgertums in seiner reichsten und mächtigsten Entfaltung verwurzelt ist. Nirgends wird so gut und gern und oft gespeist wie bei Fontane, in unsrer ganzen epischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts nicht. Und nun gar in „Frau Jenny Treibel"! Bei Fontane ist eben die Gesellschaft, das Diner, ein willkommenes Symbol festgefügter, behäbiger Gemeinschaftsformen, er hat diesem Motiv gegenüber noch das gute Gewissen des realistischen Dichters der älteren Zeit. Wie ändert sich das bald, wie merkt man auch an dieser peripherischen Einzelheit, daß Fontane Ausklang einer dichterischen Epoche ist, daß er hart an den Naturalismus und Subjektivismus grenzt, eine neue, wesentlich anders gestimmte Welt, die schon um den Greis lebendig aufwuchs und ihn wohl gar für den Ihren erklären wollte!

Da sind Thomas Manns „Buddenbrooks", dieser Roman vom Verfall einer Familie, in dem so ziemlich alles steht, was sich zu dem vielseitigen Thema Bürgertum und Bürgerlichkeit vom Standpunkt eines modern empfindenden Menschen aus sagen läßt. Thomas Mann hat dem Bürgertum gegenüber nicht mehr das gute Gewissen Fontanes, er sehnt sich wohl nach seiner behaglichen Durchschnittlichkeit, aber mit einer falschen Sehnsucht, mit der schmerzlichen Vorliebe des Wissenden, dem die Umfriedung problemlosen Daseins versagt ist und der die Schwere neuer Verbindlichkeiten gern abwälzen würde, wenn dies seine

Redlichkeit nur irgend erlaubte. Thomas Mann hat seine Vorliebe für Fontane, für Fontanes bürgerliche Welt, die ihm als einem Fremdling, einem Spätergeborenen verwehrt ist, offen bekannt, jene Welt der ersten Buddenbrookgeneration, die auch durch ein Diner abgeschildert, aber so verdächtig schnell und summarisch erledigt wird, weil sie dem persönlichen Sein und Empfinden des jüngeren Dichters am fernsten liegt, wie sie dem Fontanes am nächsten lag. Mann, der Subjektivist, der zwiespältige Künstler einer Übergangszeit, der im Symbol des Verfalls einer Familie den inneren Zerfall der alten bürgerlichen, der Fontanewelt, darstellt, beginnt erst mit der zweiten Buddenbrookgeneration, bei der Schilderung der inneren Zerrissenheit des Thomas, von innen her zu formen, erst hier ist er leidenschaftlich beteiligt wie nimmer vorher, erst hier, wo das Neue, alle Zweifel, Fremdheiten, Differenzierungen der neuen Epoche allmählich in die soliden alten Formen einströmen und sie zu sprengen suchen. Was ist das jetzt für eine gänzlich anders geartete Gesellschaftsfestivität, das Jubiläum des Senators! Diese scheinbar fröhliche Welt steht auf hohlem Grund, wird vom Dichter gesehen und vom Leser erlebt durch die Auffassung, die zersetzende Kritik des Thomas Buddenbrook hindurch. Da mindern sich sehr bezeichnend auf einmal die ironischen Glossen, diese kleinen, boshaften Verzeichnungen, diese leisen Ansätze zur Karikatur, mit denen der moderne, leidende Geist sich der grobgefugten, fest einhertretenden Bürgerlichkeit bis dahin stilisierend zu erwehren suchte. Sie schwinden ganz, wenn die dritte Generation heraufkommt und mit ihr Thomas Manns eigenstes Problem, sein schweres Leben, das Leben des kleinen Hanno. Hat man bemerkt, daß nun erst alles von einer geradezu befremdenden Wahrheit ist, von einem unerbittlichen Gehalt? Was wäre Hanno Buddenbrook in einer „Gesellschaft“, auf einem Diner, etwa bei Kommerzienrat Treibels? Die bloße Vorstellung wirkt grotesk.

Und in diesem Sinn einer grotesken Behandlung ist das Motiv des Diners auch allein in der dritten Buddenbrookgeneration möglich, will anders ein Dichter mit ihm wirklich etwas sagen und

gestalten, was aus dem Geist dieser heutigen Zeit herauswächst, mag es immerhin noch so unerfreulich sein. Ich setze um dies zu illustrieren eine Stelle aus der „Gespenstersonate" Strindbergs her, des lange verkannten oder, richtiger gesagt, bei Lebzeiten noch nicht in seinem ganzen Umfang gesichteten Dichters, eines Vorläufers, der erst die jüngste Generation bewirkt hat. Der junge Student erzählt da von seinem Vater: „Er war wie wir alle von einem Verkehrskreis umgeben, den er der Kürze halber Freundeskreis nannte; es war eine Schar elender Leute natürlich, wie Menschen meistens sind. Aber etwas Verkehr mußte er doch haben, da er nicht einsam leben konnte. Nun, man sagt den Menschen nicht, was man von ihnen denkt, gewöhnlich wenigstens nicht, und das tat er auch nicht. Er wußte wohl, wie falsch sie waren, er kannte ihre Treulosigkeit aus dem Grunde ... aber er war ein weiser Mann und wohlerzogen, deshalb war er immer höflich. Eines Tages aber hatte er eine große Gesellschaft. Es war abends; er war müde von der Arbeit des Tages und von der Anstrengung, teils schweigen, teils Unsinn mit den Gästen schwatzen zu müssen ... Schließlich klopft er auf den Tisch und gebietet Schweigen, ergreift sein Glas und hält eine Rede... Da ließen die Sperrhaken los, und in einer längeren Auseinandersetzung entkleidete er die ganze Gesellschaft, einen nach dem andern; sagte ihnen ihre ganze Falschheit. Und dann setzte er sich müde mitten auf den Tisch und ersuchte die Gäste, zum Teufel zu gehen!"

Es ist undenkbar, daß Fontane Zugang und Verständnis für den schauerlich grotesken Ernst dieser Strindbergstelle gehabt hätte. Er würde dann eben nicht Fontane gewesen sein. Aber wie sich die Zeilen geändert haben, welche absonderlichen Verwandlungen in der Psyche dichterisch führender Geister in drei Generationen vor sich gegangen sind, kann dieser motivgeschichtliche Exkurs sehr wohl illustrieren. Er wirft erst das rechte Licht auf die fontanische Schilderung des treibelschen Diners. Die Freuden einer dinierenden Bürgergesellschaft, für Thomas Mann der fragwürdige Gegenstand einer spöttischen Wehmut, sind, noch dazu in ihrer bourgeoishaften

Verzerrung, für Fontane bloß eine Quelle gutmütig behaglicher Ironie. Sie werden bei Strindberg Objekt eines wütenden, zerstörerischen Hasses. Fontane kann die innere Verlegenheit noch als bloße Entartung eines wohlberechtigten und gehaltvollen Brauches empfinden, dessen Wert er an sich selbst, seinem gesunden, bürgerlichen Lebensgefühl abmißt. Thomas Mann steht schon halb draußen, muß sich in diese Zusammenhänge erst hineinversetzen. Strindbergs Verständnis haben sie sich völlig verschlossen, er müßte seine Ehrlichkeit darangeben, wollte er von ihnen im Ton und mit der Auffassung Fontanes reden.

Eine behaglich-ironische Gesamtstimmung, das ist der letzte und bleibende Eindruck von „Frau Jenny Treibel", diesem Milieuroman ohne große Kurven im äußeren Verlauf und ohne tiefere seelische Konflikte. Die Gefühlskontroversen verbleiben in einer wohltemperierten Mittellage, keiner dieser Menschen ist einer starken Leidenschaft fähig. Bürger und Bourgeois werden auf dem treibelschen Diner unbeschadet der Vorzüge und Unterschiede im Einzelnen in Bausch und Bogen durcheinandergewirbelt. Die preziöse Verbindlichkeit der Rätin, ihre schöngeistig gesteiften Mutmaßungen über das Eheglück auf den Höhen der Menschheit, mit denen sie den adligen Damen zu imponieren sucht —, die naive Schamlosigkeit des Kommerzienrates, der ganz offen zugibt, daß seine politisch-konservativen Bestrebungen keine Überzeugung, sondern den alten Regeldetriansatz hinter sich haben: wenn das und das so viel bringt, wieviel bringt das und das —, die schmarotzenden alten Hofdamen, die für ein gutes Diner sich ruhig als Parade- und Ausstattungsstücke verwenden lassen —, Corinna, die um ihrer geheimen Zwecke willen in den feineren akrobatischen Künsten weiblicher Eitelkeit ein Äußerstes leistet —, sie alle sind für Fontane „der Mensch, die kleine Narrenwelt", eine willkommene Belustigung, aber beileibe nicht Gegenstand einer sittlichen Entrüstung, eines moralischen Pathos.

Es ist nicht Zufall, daß in diesem Roman das Wort Ironie so oft vorkommt, Wilibald Schmidt die Rätin mit einer „feinen Ironie" behandelt, diese ihrer Schwiegertochter mit „einer Mischung von Behaglichkeit und Ironie" begegnet, Adolar Krola den musikalischen Aspirationen Jennys mit „Wohlwollen und Ironie" gegenübersteht, der alte Professor am Ende die Selbstironie als willkommenes Korrektiv des Strebens nach Vollendung preist. Die Ironie ist der Ton der Darstellung, mögen nun diese Menschlein sich über sich selbst, über einander, oder Fontane sich über sie lustig machen. Nicht als ein Werk des Humors gilt uns „Frau Jenny Treibel", der nach Fontanes treffend kurzer Formulierung ein „göttliches Durcheinanderschmeißen von groß und klein" bedeutet, sondern als eine Schöpfung spezifisch Berliner Witzes, dessen besonderes Charakteristikum die gutmütige Verspottung ist. In diesem Bourgeoisroman findet sich nur Kleines, Durchschnittliches, es gab nicht Großes und Kleines zum Durcheinanderschmeißen, auf Verspottung ist es abgesehen, nicht auf Verklärung, das untrügliche Kennzeichen des wahren Humors, wie ihn auch Fontane besitzen konnte und nur eben hier nicht zur Auswirkung brachte.

Das gegenseitige Sich-lustig-machen, Kritisieren, Herabsetzen, Beargwöhnen durchzieht das ganze Werk, und nur weil es so ohne Bitterkeit geschieht, hat man fälschlich von Humor sprechen können. Die junge treibelsche Schwiegertochter Helene, geb. Munk, in ihrem Hamburger Patrizierstolz ist noch die Ärgste. Sie setzt die Treibels herab. „Unsre Schiffe gingen schon nach Messina, als deine Mutter noch in dem Apfelsinenladen spielte, draus dein Vater sie hervorgeholt hat. Material- und Kolonialwaren. Ihr nennt es hier auch Kaufmann ... aber Kaufmann und Kaufmann ist ein Unterschied." Sie findet die „ganze Treibelei ridikül", und die ganze Treibelei, Gatte und Schwiegereltern, finden wiederum, daß die „Hamburgerei nicht das Höchste in der Welt ist, und daß der liebe Gott seine Welt nicht um der Munks willen geschaffen hat". Und Corinna entgegnet der Rätin auf ihr Nein zur Verlobung: „Erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, daß ich das nicht

bloß hochmütig und höchst verwerflich, daß ich es auch vor allem ridikül finde. Denn wer sind die Treibels? Berlinerblaufabrikanten mit einem Ratstitel, und ich, ich bin eine Schmidt", wozu der Papa heimlich Bravo ruft. Also — wer sind die Treibels, wer sind die Schmidts, wer sind die Munks? Will man Fontane als Schiedsrichter aufrufen? Aber er lächelt ironisch und schweigt. Er weiß an jedem eine kleinere oder größere Schwäche oder Unehrlichkeit aufzudecken und damit begnügt er sich. Jeder Oberlehrer vom Kränzchen etwa, und Professor Schmidt nicht ausgenommen, versichert, ohne den „Abend" eigentlich nicht auskommen zu können, und doch erscheinen immer nur die, die nichts Besseres vorhaben. Oder Treibel legt das Deutsche Tageblatt über das Berliner, wenn jemand kommt, und erträgt den Leutnant a. D. Vogelsang, den widerlichen politischen Fanatiker, nur als „Bürger und Patriot", d. h. auf treibelisch um der persönlichen Vorteile willen.

Vogelsang ist auf dem Diner mit seinem lächerlichen Toast der einzige, der es ganz ehrlich meint, und gerade diese Ehrlichkeit wirkt anstößig, während die Medisance nach aufgehobener Tafel als etwas vollkommen Natürliches empfunden wird! Es ist höchst komisch, wenn dieser Vogelsang den Kommerzienrat für sich in Anspruch nimmt: „‚Wenn wir rufen: Es lebe der König! so geschieht es vollkommen selbstsuchtslos, um einem großen Prinzip die Herrschaft zu sichern; für mich bürge ich, und ich hoffe, daß ich es auch für Sie kann ...' ‚Gewiß, Vogelsang, gewiß.' ‚Aber diese Ziegenhals und ihresgleichen, wenn die rufen: Es lebe der König! so heißt das immer nur, es lebe der, der für uns sorgt, unser Nährvater; sie kennen nichts als ihren Vorteil. Es ist ihnen versagt, in einer Idee aufzugehen, und sich auf Personen stützen, die nur sich kennen, das heißt unsre Sache verloren geben.'" Was für ironisch zweifelhafte Lichter spielen über diesen Dialog! Es herrscht die verkehrte Welt, ein keck lustiges Auf-den-Kopf-stellen bestehender Satzungen. Vogelsang ist der Solide in dieser bourgeoisen Scheinwelt, aber die Solidität tritt leider als Borniertheit auf, als Utopismus. Fontane fügt es so. Und sie muß ahnungslos der

Unsolidität sich verbinden. Dieser Don Quixote von einem politischen Agitator glaubt mit seinen Anklagen einen gemeinsamen Gegner zu treffen und trifft in Wahrheit seinen scheinbaren Verbündeten, den Kommerzienrat, ohne daß dieser sich sonderlich genierte und den verstiegenen Idealisten anders als komisch nähme.

Geistiges und sinnliches Schmarotzertum machen sich gemütlich breit, werden anstandslos von Fontane in der geräumigen Welt dieses Romans angesiedelt und kommen mit einem bloßen Blick mitleidigen Spottes davon. Oder sie werden in eine komische, widersprüchliche Situation gebracht, die sie zwar selbst nicht aus der Fassung bringt, aber den Dichter und Lesenden dafür schadlos hält, sich dauernd in so inferiorer, ruppiger Gesellschaft zu befinden. Als Marcell, der Corinna gern heiraten möchte, bei Onkel Schmidt über das Benehmen seiner Tochter klagt, ihre Verlobungsmarotte, diesen offenbaren Irrtum, da beruhigt ihn der Alte: „Mag alles schwanken und unsicher sein, eines steht fest: der Charakter meiner Freundin Jenny. Da ruhen die Wurzeln deiner Kraft. Und wenn Corinna sich in Tollheiten überschlägt, lasse sie; den Ausgang der Sache kenn' ich. Du sollst sie haben, und du wirst sie haben und vielleicht eher, als du denkst." Die Charakterstärke wird berufen, etwas Gutes zu wirken, und bewirkt es auch. Das wäre eine Banalität, wenn nicht die Ironie die herkömmlichen Bedeutungen wieder in ihr Gegenteil verkehrte und mit dieser sonderbaren Spezies von Charakterstärke einen neuen lustigen Beitrag zur Kennzeichnung der doppelbodigen Parvenüwelt lieferte. Jenny darf, als ihr Corinna über ihren Hochmut die Meinung sagte, entrüstet und vollen Ernstes ausrufen: „Impietät ist der Charakter unserer Zeit" und Schmidt der Ahnungslosen schelmisch und scheinbar bekümmert erwidern: „Freilich, die Zeit ... alles will über sich hinaus und strebt höheren Staffeln zu, die die Vorsehung sichtbarlich nicht wollte." Jenny nickt nur. Sie bestätigt: „Gott bessre es" und Schmidt pflichtet bei: „Lassen Sie uns das hoffen." Und damit trennen sie sich.

Wie selbstverständlich wirkt diese Komik, wie wenig von außen herangetragen, wie erwächst sie zwanglos der Situation! Der Gipfel dieser fontanischen Ironie ist es, wenn Helene auf die große Nachricht von Leopolds Verlobung mit Corinna hin sofort in der ersten besten Droschke sich auf den Weg macht, um mit der Schwiegermutter gemeinsam zu klagen und gegen die unstandesgemäße Professorentochter sich zu verbünden. Sie sieht nur noch die gemeinsame Gefahr und die dauernd bekrittelte, vor dem Hamburger Forum ebenfalls unstandesgemäße Schwiegermutter wird auf einmal die „Trägerin des Hauses". Was sind jetzt die Treibels, was sind die Munks? Diese großen Fragen werden zu kleinen, nun es das wahrhaft Große gilt: zu verhindern, daß diese „Person" ihre „Bettlade — denn um viel 'was anderes wird es sich nicht handeln — in das treibelsche Haus trägt". Fontane erstickt hier die Aufgeblasenheit, den Dünkel in seiner eignen, eingeborenen Lächerlichkeit. Jenny hat schließlich von zwei Übeln das kleinere zu wählen, sie hat wohl hundertmal geschworen, daß ihr eine Hamburger Schwiegertochter, eine Repräsentantin aus dem großen Hause Thompson-Munk gerade genug sei und muß nun als gütige Fügung begrüßen, daß sie die zweite überhaupt bekommt.

So findet sich denn Gleiches zu Gleichem, versinken die scheinbaren Unterschiede in diesem angeblichen Kampf um die „Ehre der Familie". Die perfekte Treibelei fällt der perfekten Hamburgerei gerührt in die Arme. Die Natur siegt, oder die Unnatur — je nachdem, was man unter beidem verstehen will. Fontane begnügt sich mit der diskreten Feststellung der Tatsachen, die auch an sich schon amüsant genug wirken. Und Corinna heiratet Marcell Wedderkopp. Sie hat mit Leopold ein ähnliches Spiel getrieben, wie Jenny Bürstenbinder bei ihrer Verheiratung mit Treibel, sie wurde dieser zur Geisel, gerade dadurch, daß ihre Handlungsweise der wahren Natur der Jenny entsprach, und diese muß nun Corinnas wirkliches Glück betreiben helfen, dem sie scheinbar durch den Protest gegen die Verlobung mit Leopold zuwiderhandelte.

So bleibt auch in diesem Roman „alles einer gewissen ruhigen, historischen Entwicklung überlassen", um mit Professor Schmidt zu reden. Fontane hat ihm merklicher, als er sonst zu tun pflegt, vom eignen Blute beigemischt, wie denn auch für die Corinna seine Tochter Mete ein paar Züge herleihen mußte. Trotzdem stimmt die beliebte Gleichung Fontane-Schmidt nicht. In der Kontroverse mit seinem Freunde Distelkamp sagt der Professor manches, was sehr zu Unrecht auf die Rechnung des Autors zu setzen wäre, der dem Oberlehrerhaften überhaupt, selbst in der feineren Erscheinungsform bei Wilibald Schmidt, so fern wie möglich stand. Fontane war selbst im vorgerückten Alter noch viel zu reich, um der billigen und unkünstlerischen Modellsucht erlebnis- und stoffarmer Skribenten zu verfallen. Erst im „Stechlin" gibt er eine Art Selbstporträt, ohne daß sich auch da Dichtung und Urbild deckten.

2. Effi Briest

Die Novellen der Mittelzeit gipfeln in „Irrungen, Wirrungen", die Spätwerke in „Effi Briest". Beide gehören zum Kronschatz neuerer deutscher Erzählungskunst und werden auch vom Besten nicht übertroffen, was man aus Vergangenheit und Folgezeit vergleichend neben sie stellen könnte. Es sind Schöpfungen, in denen nicht nur eine einzelne künstlerische Veranlagung ihr Stilstärkstes erreicht, sondern eine ganze dichterische Epoche, die realistische, sich erfüllt. Eine Geschichte des deutschen Dichtstils hätte an beiden Werken ihren reinsten und höchsten Ausdruck.

Und an „Effi Briest" noch eigentlicher als an „Irrungen, Wirrungen". Welchem Buch der Preis und Vorzug gebührt, diese oft und unterschiedlich beantwortete Frage hängt, wenn man sie überhaupt stellen will, von dem Standpunkt ab, von dem aus man Fontanes Gesamtwerk betrachtet. Jeder besteht zu recht, und darum hat jede Beurteilung ihren guten Sinn. Nimmt man Fontanes Prosakunst als ein in sich geschlossenes Ganzes, betrachtet man es aus sich heraus nach Maßstäben, die an dem individuellen Eigenwert Fontanes abgenommen sind, so mag „Irrungen, Wirrungen" höher zu bewerten sein. Nirgends ist das unersetzlich Einmalige, das spezifisch Fontanische, in Form und Gehalt so rein und eigenrichtig anzutreffen. Für den auf das Überindividuelle, die Stellung Fontanes in der Geschichte des deutschen Romans, gerichteten Blick hingegen kulminiert sein Schaffen in „Effi Briest". „Irrungen, Wirrungen" erschließt sich in seinen feinsten Reizen nur dem vertrauten Kenner Fontanes, der sein Ringen mit der Form und den allmählichen Ausgleich persönlicher und sachlicher Ansprüche verfolgt hat. „Effi Briest" erfordert zu diesem intimen Verständnis die Kenntnis von Fontanes dichterischer Entwicklung nicht. Denn hier bleiben alle Spezialitäten dahinten, der Roman hat, wie kein

anderes Werk seines Schöpfers, sich rund und vollkommen von ihm losgelöst, führt ein ganz selbständiges, selbstgenugsames Leben.

„Irrungen, Wirrungen" wird in der deutschen Literatur immer einen hohen Rang einnehmen. Mit „Effi Briest" ragt Fontane in die Weltliteratur. Es ist eines der überpersönlichsten und in seiner Enthaltsamkeit doch menschengütigsten dichterischen Bücher des vergangenen Jahrhunderts.

Das Vollkommene pflegt nicht selten auch das Mühelose zu sein. Die rastlose Arbeit, der Wille zur Meisterschaft wird bei jedem starken Schaffenden einmal zu einem Punkte führen, wo das früher mühsam Errungene sich ihm als ein zwanglos und natürlich Werdendes gibt. Dann scheidet das Problematische, lediglich Gewollte aus, das Persönliche ist restlos ins Objektive hinübergehoben, sein Werk ist ganz positiv, ganz seiend, ist freilich nicht mehr kühner Vorstoß in neue Zonen, Arbeit des Pioniers, mit den Merkmalen, dem Schweiß der Arbeit, dafür aber Symbol sicherer Herrschaft, festen Besitzes. Unter diesem Zeichen steht „Effi Briest". Hat Fontane auch nach Helene Herrmanns Nachweis (vgl. „Die Geschichte eines Romans", Die Frau XIX, S. 543 ff.) den ersten, noch über das Jahr 1889 zurückreichenden Entwurf vielfach abgeändert und an der vollständigen Niederschrift im einzelnen die mannigfachsten Besserungen vorgenommen, es gilt doch sein späteres Bekenntnis: „Vielleicht ist mir Effi Briest so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. Sonst kann ich mich immer der Arbeit, ihrer Mühe, Sorgen und Etappen erinnern — in diesem Falle gar nicht. Es ist so wie von selbst gekommen, ohne rechte Überlegung und ohne alle Kritik." Deutlich spricht das Gefühl der Inspiration bei „Effi Briest" aus dem Bekenntnis an Schlenther: „Nachträglich, beim Korrigieren, hat es mir viel Arbeit gemacht, beim ersten Entwurf gar keine. Der alte Witz, daß man Mundstück sei, in das von irgendwoher hineingetutet wird, hat doch was

für sich, und das Durchdrungensein davon läßt schließlich nur zwei Gefühle zurück: Bescheidenheit und Dank."

Die erste Anregung zur Konzeption gab eine befreundete Dame, die auf seine zufällige Erkundigung nach einem gemeinsamen Bekannten — einem Offizier, den der Roman in Innstetten transponiert — Fontane „die ganze Effi Briest-Geschichte" erzählte. „Und als die Stelle kam, zweites Kapitel, wo die spielenden Mädchen durchs Weinlaub in den Saal hineinrufen: ‚Effi, komm', stand mir fest: ‚Das mußt du schreiben'. Auch die äußere Erscheinung wurde mir durch einen glücklichen Zufall an die Hand gegeben. Ich saß im Zehnpfundhotel in Thale, auf dem oft beschriebenen großen Balkon, ‚Sonnenuntergang', und sah nach der Roßtrappe hinauf, als ein englisches Geschwisterpaar, er zwanzig, sie fünfzehn, auf den Balkon hinaustrat und drei Schritt vor mir sich an die Brüstung lehnte, heiter plaudernd und doch ernst. Es waren ganz ersichtlich Dissenterkinder, Methodisten. Das Mädchen war genau so gekleidet, wie ich Effi in den allerersten und dann auch wieder in den allerletzten Kapiteln geschildert habe: Hänger, blau und weiß gestreifter Kattun, Ledergürtel und Matrosenkragen. Ich glaube, daß ich für meine Heldin keine bessere Erscheinung und Einkleidung finden konnte, und wenn es nicht anmaßend wäre, das Schicksal als ein einem für jeden Kleinkram zu Diensten stehendes Etwas anzusehen, so möchte ich beinah sagen, das Schicksal schickte mir die kleine Methodistin."

Man wird solch gelegentliche Geständnisse von Künstlern, wie das hier vorliegende Fontanes, in ihrem Wert für die Erklärung und Entstehung der betreffenden Werke nicht überschätzen dürfen. Die gehörte „Geschichte" war wohl der Anlaß, der einen dichterischen Prozeß in Bewegung brachte; aber das eigentliche Material zum Roman lag in Fontane selbst, im anschaulichen Reichtum seines bewegten Lebens, in der seelischen Fülle seiner gereiften Menschlichkeit. Er habe die Geschichte „umgestaltet", sagt er zwar später mit einem viel zu bescheidenen Ausdruck, der das Wesentliche des dichterischen Prozesses gar nicht berührt. Aber in einem Brief

an Friedrich Spielhagen, den Modellwütigen, der einen Vergleich zwischen „Effi Briest" und den Wahlverwandtschaften plante und dann wirklich vom Zaun brach, heißt es — und in dem eingeschobenen Passus liegt der ganze Gegensatz zweier künstlerischer Gesinnungen beschlossen —: „Meinem herzlichen Dank will ich nur folgende kurze Angaben — freilich immer noch in bloßen Andeutungen — hinzufügen. Innstetten ist ein Oberst Baron v. A., früher Husar, jetzt Dragoner. Effi ist ein Fräulein, wenn ich recht berichtet bin, aus der Gegend von Parez, nicht aus der Mark, sondern aus jenem Teil des Magdeburgischen, der am östlichen Elbufer liegt. Soviel ich weiß, lebt die Dame noch, sogar ganz in der Nähe von Berlin. — Alles spielte, um auch das noch zu sagen, am Rhein, nicht in Pommern. Das ist das Wenige, was ich weiß."

Was wäre nun eine „Effi Briest" ohne Hohen-Cremmen, mit einem Rheinstädtchen statt Kessin? Wer möchte wohl allen Ernstes von „Einkleidungen", „Umgestaltungen" reden, daß die Erzählung der alten Dame das Wesentliche sei, von Fontane mit beliebigen Zutaten ausstaffiert, daß er den Roman hätte am Rhein spielen lassen, wenn ihn nicht die Rücksicht auf die lebende Heldin davon abgehalten hätte? Eine Effi Briest ohne märkische Luft, ohne das Kessiner niederdeutsche Milieu ist etwas Undenkbares. Fragen wir also lieber statt nach dem Rohstoff, der Fontane von außen zukam, nach dem Material der Verarbeitung, das er in sich vorfand, und den Kräften, die dieses Material verarbeiten. Die eigentlichen Motive, das Bewegende, liegen ja immer tiefer, als in stofflichen Anlässen.

Der persönliche Gehalt Fontanes verbindet sich in „Effi Briest" am reinsten einer hohen Allgemeinheit. Damit hängt ein anderes nahe zusammen: es ist auch dasjenige Werk, in dem Fontane am weitesten über sich hinauskommt, das am vernehmlichsten in die Zukunft weist. Es ist die schmerzlich zugestandene Überwindung der vom Dichter verkörperten Ordnungswelt, deren hohes Lied und volle Verklärung „Irrungen, Wirrungen" gewesen war. „Effi

Briest" wurzelt wohl auch noch in diesem Grunde, aber die Beleuchtung hat gewechselt. Fontane ist noch der Alte, aber die Welt um ihn, in der er lebt und leben muß, hat sich verändert. Es liegt etwas tragisch Ergreifendes darin, daß der Meister gerade in diesem Roman höchster Vollkommenheit den Tribut zahlte, zu dem schon so mancher alternde Künstler dem jungen, neu emporwachsenden Geschlechte gegenüber sich genötigt fand, wenn seine Welt, die für ihn die Wirklichkeit schlechthin bedeutete, als ein Begrenztes im historischen Verlauf sichtbar wurde, als eine Wirklichkeit, die nur noch neben oder gar nach anderen ihr Recht haben soll.

Die ernsten, dunklen Schatten, die Fontane um sein tiefes, wissendes Werk gebreitet hat, sind sinnlich-künstlerischer Ausdruck und Symbol dafür, daß er die volle Breite des Lebens und Glaubens seiner Zeit in Frage gestellt sieht. Man wird an Ibsens Baumeister Solneß gemahnt, bei dem die Jugend anpocht, die als bloße Jugend schon das Recht auf ihrer Seite hat. In den Gesprächsszenen zwischen Innstetten und Wüllersdorf, gegen den Schluß der „Effi Briest", rückt Fontane dem nordischen Skeptiker, dem Herold der neuen Generation, so nahe, wie es bei der Verschiedenartigkeit ihres Lebensgefühls nur irgend möglich war. Aber trotz dieser Näherung — welche Kluft! Für Ibsen ist die ironische Skepsis, die Lockerung der alten Fundamente der bürgerlichen Ordnungswelt, die Verneinung des Hergebrachten, des ihm von vornherein Schlechten, Überständigen, seelische Grundhaltung, natürlicher und selbstverständlicher Ausdruck seiner Gesinnung, Mittelpunkt seines Schaffens. Für Fontane ist sie eine äußerste Konzession, eine notwendige Konsequenz, die sein unerschrockener Wirklichkeitssinn wohl einmal zog, angesichts der neuen Gegebenheiten sich schmerzvoll abrang, bei der er aber nicht hätte verweilen können, ohne sich selbst zu zerstören und sein gesamtes Lebenswerk in Frage zu stellen.

„Effi Briest" ist wohl in Hinsicht der Form, des künstlerisch Entscheidenden, ein realistisches Gipfelwerk; aber ein wesentlicher

Teil des Gehaltes, den diese Form birgt, die spezifische Note des Ethos, weist doch so weit über die Zeit hinaus, die den realistischen Stil zur Reife brachte, daß wir mehr als einen Zufall und wenigstens eine sehr gütige Fügung darin sehen müssen, daß „Effi Briest" nicht Fontanes letztes Werk blieb. Es war ihm beschieden, sich zu sich selbst und den alten Werten zurückzufinden, die Erschütterung seiner Grundfesten blieb eine vorübergehende, sein heiterer Lebensglaube siegte, auf „Effi Briest" folgte der „Stechlin".

In den Gesprächsszenen zwischen Innstetten und Wüllersdorf wird der geistige Nährboden sichtbar, der „Effi Briest" gezeitigt hat, die seelische Bedrängnis, die nach Aussprache und Lösung verlangte. Aber der Gehalt tritt in ihnen so nackt und beinahe abstrakt zutage, daß die Fülle anschaulichen Lebens, die bis dahin sich ausbreitete, notwendige Voraussetzung seiner künstlerischen Wirkung bleibt. Eine Dichtung ist ja nie Folge der Schlichtung von tiefen Nöten im Dichter, sondern durch die Gestaltung und in ihr, im allmählichen Werden des Werkes, schlichtet sich alle Bedrängnis. Diese Gespräche sind ein geistiger Rechenschaftsbericht, der Fontane erst dadurch möglich wird, daß das Leben seiner Gestalten und ihre Schicksale bis zu diesem Punkte gediehen und geführt wurden; sie sind, von der Dichtung aus gesehen, Frucht, nicht Kern des Gebildes. Man muß erst dessen Werden bis zu ihnen hin verfolgen.

Der technische Bau der „Effi Briest" zeugt von souveräner Meisterschaft. Wenn irgendwo, so muß angesichts dieses Romans das verschleppte Urteil von Fontanes Lässigkeit und behaglichem Ausschweifen auf Kosten der Hauptsachen und der Komposition verstummen. Dem näheren Zusehen ergeben sich drei gerundete Hauptmassen von nahezu gleicher Ausdehnung (Kapitel 6—14, 15—22, 23—31), unterbaut und überdacht von einem einleitenden (Kapitel 1—5) und einem beschließenden Teil (Kapitel 32—36), die, bei ebenfalls gleicher Länge, zu den Haupt-

teilen im Größenverhältnis von eins zu zwei stehen. Diese wohlproportionierte Gliederung mag sich bei Fontane ganz von selbst ergeben haben, ist aber jedenfalls mehr als ein dürres Schema und trägt viel dazu bei, den Eindruck des fest Gefügten zu verstärken, die sicher, wenn auch instinktiv formende Hand des Dichters spüren zu lassen, dem die Romanform nicht Freistatt eines chaotisch dahinflutenden Prosastromes ist.

Der äußeren Gliederung verbindet sich die sachliche, beide wirken ineinander und heben einander. Der innere Fortgang wird, wie auch in anderen Werken („Vor dem Sturm", „Cécile"), dem Wechsel der Schauplätze verknüpft, der einleitende Teil ist in Hohen-Cremmen angesiedelt, der Schluß in diese Szenerie zurückgelenkt. Dazwischen führt der Weg nach Kessin und von da nach Berlin. Immer entspricht der Ortsveränderung ein seelischer Einschnitt. Der Hohen-Cremmer Teil zeigt Effi als Mädchen, die beiden Kessiner das Eheleben, mit Gieshübler im ersten und Crampas im zweiten Hauptteil als Gegenspielern, der Berliner bringt das scheinbare Ausklingen, den latenten Zwiespalt und jähen Zusammenprall, der letzte Sühne, Ausgleich und Ende.

Noch einmal sind in einem Werk alle Vorzüge fontanischer Kunst vereinigt: der wohlproportionierte Bau des Ganzen, das Durchkomponierte des Einzelnen, das Ableuchten der Szenen und Situationen bis in die Winkel, das ausgesprochen Sinnvolle auch des nicht eigentlich Berechneten — kurz, alle Tugenden der sogenannten Verstandespoeten von Lessings Ahnenschaft her. An Lessing erinnert die meisterhafte Exposition, an der nicht das Kleinste und scheinbar Nebensächlichste geändert, weggelassen oder umgestellt werden könnte, ohne den Organismus des Werkes zu gefährden. Was aber Fontane gegenüber Entwicklungen, wie sie stark reflektierende Literaturwerke der vorrealistischen Zeit meistens gaben, auszeichnet, ist die Unabsichtlichkeit und Unauffälligkeit des in sich Zweckvollen, das erst hinterher als zweckvoll bewußt wird. Es ist konzipiert und gibt sich auch der unbefangenen erstmaligen Rezeption zunächst als eine bloße sinnliche Gegenwart,

ein lebendig Wirkliches, das wohl einen Sinn hat, eine besondere Funktion im Gefüge, aber dergestalt, daß diese erst aus dem sinnlich-anschaulichen Stück Leben, mit dem wir vertraut gemacht werden, sich ergeben, statt dessen Anlaß und Voraussetzung zu sein. Es ist einer der wesentlichsten Werte fontanischer Kunst, daß das Bewußte, Planmäßige, Geordnete erst im Werden seiner Werke sich auswirkt und erst am Gewordenen sich kundgibt, statt ihr reinlich ablösbarer, in gedanklicher Form präexistenter Ursprung zu sein. Gewiß spielt das reflexive Element auch bei ihm und seinen Gestalten eine große Rolle, aber es ist doch nicht Quelle und Kernpunkt des Schaffens.

Daran muß bei „Effi Briest" noch einmal prinzipiell erinnert werden, weil erst damit der ungewöhnliche ästhetische Rang dieser geistig tiefschürfenden Dichtung gewonnen wird. Dächte man aus dem Roman alles fort, was Fontane über seine Personen und diese übereinander lediglich zum Zwecke der Verdeutlichung dessen sagen, was sich durch das lebendige Dasein dieser Menschen an Ereignissen abspielt und an Erkenntnissen auswirkt, so bliebe doch das Ganze ein Lebendiges, aus sich heraus verständlich. Fontanes Menschen mögen noch so gut in und über sich Bescheid wissen, er mag noch so oft zur Sache reden, verdeutlichen, erklären — das, was seine Geschöpfe von Natur aus sind, ist doch am Ende stärker als alle Rede und Anmerkung. Seine reifen Werke sind Gaben der Inspiration, Dichtung im tieferen Sinn, mag die Reflexion an dem aufsprießenden Gebilde der unbewußten Empfängnis dann auch noch so reichen Anteil bekommen.

Die Exposition der „Effi Briest" bietet das beste Beispiel für das Primäre der anschaulichen Phantasie in Fontanes reifer Dichtung. Knapp und doch ungezwungen, wird ihre sinnliche Fülle nicht gedrückt durch das Bedeutungsvolle, wie zumeist im realistisch intentionierten Drama Hebbels; das Natürliche ist nur kunstmäßig organisiert. Schnell und sicher wird die Gestalt der Effi mit wenigen Zügen umrissen. Ein paar Griffe, ein paar Linien, und ein lebendiger Mensch steht da. Nicht naturalistische Geschicklichkeit

in der Zusammenstellung empirischer Beobachtungen feiert hier ihre Triumphe — wie blaß und fadenscheinig wirken oft die Gestalten Zolas —, es waltet die unerlernbare, schlafwandlerische Sicherheit der inneren Anschauung. Aus einer genialen dichterischen Intuition heraus ist die Gestalt der Effi Briest geboren und steht gleich so plastisch und wirklich da, daß Fontane schon jetzt wagen kann, über seine Gestalt zu sprechen und sprechen zu lassen, ohne daß das als ein Notbehelf, ein unumgängliches Zuhilfekommen der Reflexion wirkte. Wir beziehen die Bemerkungen im Gespräch der Frau von Briest und ihrer Tochter (Kapitel 4) und des Briestschen Ehepaares (Kapitel 5) auf einen Menschen, den wir bereits kennen, ein lebendiger Umgang, den nichts, auch die feinste psychologische Bemerkung nicht, ersetzen könnte.

Unsäglicher Reiz, bezwingende Anmut geht von dieser entzückenden Mädchengestalt aus. Ist es nicht seltsam, daß gerade Fontane, für den einer seiner feinsten Kenner von heut und ein Dichter obendrein das Alter als die ihm gemäßeste Stufe dichterischer Aussprache, der er möglichst schnell zugeeilt sei, bezeichnete, daß gerade er diese klassische Gestalt eines kindlichen Weibes von ewiger Jugend geschaffen hat? Effi ist übermütig, aber nie altklug, voll natürlicher Liebe und Ehrfurcht, frisch, gesund und unsentimental, das Kind ebenso gesunder, frischer, unbefangener, praktisch-weltläufig gerichteter Menschen.

Aus diesem Charakter und Weltgefühl seiner Gestalten weiß Fontane ebenso rasch wie überzeugend die Verlobung Effis mit Innstetten herzuleiten, den Anfang und Ursprung allen Unheils.

Frau von Briest hat einst ihre Liebe zu Innstetten, der nun um Effi wirbt, geopfert. Beide waren blutjung, und bloße Liebe ist „ein Papperlapapp“ wie Herr von Briest sagt, der als Ritterschaftsrat und Eigentümer von Hohen-Cremmen dem noch nicht zwanzigjährigen Leutnant Innstetten den Rang ablief. Interessen des Standes, der repräsentativen Verpflichtung entschieden vor der

Neigung, die darum noch nicht ganz aus dem Spiel blieb. Die Ehe der alten Briests ist eine gute, achtbare Durchschnittsehe. Er, von ausgesprochener Bonhomie und ein wenig frivol bei guter Laune, gleich Fontanes Vater, stellt keine hohen Ansprüche ans Leben, zufrieden, auf seinem märkischen Besitztum frei schalten zu können, statt als Beamter ständig den Blick nach oben richten zu müssen, ein Naturmensch, der auch seine Effi als Naturkind aufwachsen läßt. Und sie hat sich in ihren Gatten „gefunden", ist aus angeborenem Feingefühl gegen jede Versuchung, jede bloße Wünschbarkeit gefeit, die das Leben etwa noch an sie herantragen könnte, ein Frauentypus, wie man ihn im deutschen Adel am häufigsten antreffen wird, von einem gewissen seelischen Konservatismus, der in diesen Kreisen so überaus gut kleidet.

Es liegt nahe, daß Frau von Briest die Verlobung Effis mit Innstetten billigt, trotz des Unterschiedes der Jahre. Sie urteilt von ihrem Naturell aus, sieht, einfach und ehrlich, aber nicht eben geistig differenziert wie sie ist, nur das Schickliche und Günstige der Verbindung. Die Frage ist bei ihr und dem alten Briest, der Problematisches ein- für allemal mit der agrarisch geprägten Redensart: „Das ist ein weites Feld" von sich schiebt, ja auch bei Effi, die hierin ganz den Eltern gleicht, nicht: soll sie ihn heiraten? sondern: warum soll sie ihn nicht heiraten? Man handelt nach bester Einsicht, jeder seiner Natur gemäß, jeder hat recht, und alles scheint in bester Ordnung. Aber es scheint eben nur. Fontane gibt das Mögliche und Natürliche der Verlobung, zugleich aber auch ihre Problematik, aus der der Konflikt erwachsen soll. Ohne aufdringlich zu interpretieren, läßt der Stimmungsgehalt, der psychische Akkord der einleitenden Kapitel keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß ein Mißgriff geschieht. Wir werden in der scheinbaren Heiterkeit der Vorgänge umfangen von einer latenten Tragik.

Eine Fülle kleiner Züge und Szenen macht es überaus schwer, Effi verheiratet vorzustellen. Noch dazu mit Innstetten. Denn Innstetten ist ein Formelmensch und Effi eine kleine phantastische Person, ein Freiluftkind. Effi gleicht einem Wesen im Naturstand,

für das Ordnung in dem Sinn, wie wir sie als Zentralbegriff der bürgerlich-realistischen Welt, als Zentrum des fontanischen Lebensgefühls und als geistigen Hauptnerv seiner Romanschöpfungen nachgewiesen haben, noch gar nicht existiert. Sie ist menschliche Verkörperung einer Daseinsform vor aller sozialen Ordnung und Einordnung; ihr Bewußtsein verläuft in Kreisen, die solche noch gar nicht benötigen. Eine Existenz, die als der eine Pol am weitesten von Fontanes seelischem Herd abliegt.

Der andere Pol ist Innstetten, der Ordnungsmensch par excellence, aber nicht im guten, positiven Sinn. Ihm bedeutet Ordnung nicht mehr gefühlte, zugleich eigene und überpersönliche Gesetzlichkeit, sondern nur noch äußeres Gebot, das er respektiert, weil sich das so schickt, um dessen lebendigen Sinn er aber nicht mehr weiß, und nach dem er auch nicht fragt. Er hat im Waldemar der „Stine" seine Vorstufe, ist Ausklang und Ende der fontanischen Menschenwelt, wie Botho, Lene und die Pittelkow deren Mitte sind; nicht nur seinem Beruf nach ein Bureaukrat, ein preußischer Landrat mit Akten- und Formelbehang — er könnte trotzdem wahrhaftig lebendig sein, gleich Gideon Franke —, sondern seiner Paragraphentätigkeit antwortet eben leider auch eine Paragraphenseele, wenn man den Ausdruck, eigentlich eine contradictio in adjecto, gestatten will. Warum bleibt dieser vorzügliche Beamte, dem niemand etwas nachsagen kann, dem alle mit Verehrung und Hochachtung begegnen, doch im Grunde so unerquicklich? Nur weil ihm die menschliche Güte, das eigentlich Lebendige, das Mensch mit Menschen Verbindende und Fortwirkende fehlt. In ihm überlebt sich die Ordnungswelt Fontanes, wird fragwürdig in selbem Maße, als sie aus dynamischer Gesetzlichkeit sich in mechanische Satzung gewandelt hat.

Effi ist in Kessin aus ihrer vertrauten Umgebung herausgerissen, unter fremde Menschen, in ein neues Milieu hineingeraten. Je fester ihr Wesen im Heimatboden wurzelte, um so schwerer

findet sie sich in das Neue, mehr noch, es bedeutet eine Unmöglichkeit für sie. Eine bloße Natur, wird Heimatlosigkeit ihr Schicksal; sie verkümmert und irrt schließlich ab, kann, pflanzenhaft, aus dem heimatlichen Nährboden gerissen, trotz Pflege und Sorgfalt nicht mehr recht gedeihen. Sie bleibt fremd in Kessin, fremd im eigenen Hause. Denn Innstetten ist bei all seinen Vorzügen nicht der Mann, sich in ihre Bedrängnis hineinzufinden.

Meisterlich hat Fontane schon den Ton der Briefe getroffen, die sie von der italienischen Hochzeitsreise nach Haus sendet. Wie steht da das Wichtigste und Eigentliche zwischen den Zeilen, wie offenbart sich Fontane wieder, und hier, wo das Schreiben zugleich die Schreiberin gegen ihren Willen charakterisieren soll, so recht am notwendigen Platze, als Dichter des beredten Verschweigens! Solche Briefe gehen dann oft von Kessin nach Hohen-Cremmen und schaffen, zu dem seelisch-psychologischen Gut, das sie mit sich führen, eine glückliche, immer wieder einmal aufgenommene Erinnerung und Verbindung mit der wahren Heimat der Heldin, die sie nie hätte verlassen sollen und zu der ihr Weg erst nach Irrtum und unheilbarem Leid als dem einzig bergenden Hafen zurücklenkt.

Der erste Kessiner Teil des Romans, ohne äußere Bewegtheit, enthält in der Schilderung der Innstettenschen Ehe die tieferen Voraussetzungen der späteren Entwicklung. Die latente Tragik wächst merklich an, der Gegensatz zwischen Effi und Innstetten, bislang nur angedeutet, wird im täglichen Zusammenleben beider ganz stark fühlbar. Es fehlen in dieser problematischen Ehe, wie in „L'Adultera", „Cécile", „Irrungen, Wirrungen", die tieferen Seelentöne einer schönen Gemeinsamkeit. Die innere Leere wird nur verdeckt durch die tadellosen Formen des Gatten, der, immer Kavalier, auch gegen Effi eine löbliche Distanz wahrt, die im Familienleben oft verloren geht, aber eben nur Kavalier ist, zuvorkommend ohne rechtes Zutrauen, liebenswürdig ohne rechte Liebe. Effi, deren Huschigkeit und Kindlichkeit manchmal von fern an Käthe Rienäcker denken ließe, die dalbrige Gattin Bothos, ist

das wärmespendende Element. Nicht zuletzt bleibt das freilich der epischen Kunst Fontanes zu verdanken. Die Objektivität der Darstellung, die so gern mit Kühle verwechselt wird, ist in diesen Partien durchpulst von dem liebevoll verstehenden und nachfühlenden Herz des Dichters.

So sehr es bei dieser seelischen Detailschilderung voll feinster Nuancen auf das Psychologische ankommt, Fontane verliert sich doch nie mehr ins Abstrakte, forscherlich Objektive, wie im „Schach von Wuthenow". Die Darstellung ist ganz seelisch durchglühte, sinnlich-epische Gegenwart; Kessin gibt eine niederdeutsch-kleinstädtische Szenerie von kräftigem, atmendem Kolorit, für die Fontane die rechten Farben in der Belebung jener heiteren, frühesten Eindrücke von Swinemünde fand. Man spürt die Nähe der „Kinderjahre", deren Abfassung mit „Effi Briest" zeitlich zusammenfällt. Und die Schilderungen von Land und Leuten sind nicht mehr selbständige Komponenten wie noch in „Cécile". Die natürliche Tendenz des Romans als dichterische Form, die Tendenz zur Ausbreitung nach allen Seiten, vermählt sich in „Effi Briest" einer eigentümlich dramatischen Bewegtheit. Ist „Vor dem Sturm" ganz ein Werk der Addition, so möchte man „Effi Briest" ein Werk der Multiplikation nennen. Das Extensiv-Epische ist geladen mit einer Intensität, die unwillkürlich an Spannung und Auftrieb der dramatischen Form denken läßt.

Fontane zeigt von der Kessiner Honoratiorenschaft und vom Landadel nur so viel, als zum Verständnis der Effi-Gestalt nötig ist. All diese Menschen haben gewiß ein rundes, selbständiges Eigenleben, aber sie bleiben doch merklich der Romanmitte, der seelischen Entwicklung der „Effi Briest" zugewandt. Und dadurch kommt eine Komprimiertheit zustande, die die Lebensdichte der „Irrungen, Wirrungen" noch übertrifft. Auch das scheinbar Nebensächlichste wirkt nicht mehr als willkommene Zugabe. Sidonie von Grasenabb und die Trippelli, Alonzo Gieshübler und Roswitha sind im Kessiner Dasein Effis ebenso wichtige Elemente und Wirkungen, wie Hulda Niemeyer, Bertha und Hertha und die Eltern in der

Hohen-Cremmener Sphäre. Sie modellieren mit an der Gestalt der Heldin, sind unentbehrliche Faktoren des Romans. Keiner ist so ausschließlich um eine Gestalt kristallisiert, selbst „Schach“ und „L'Adultera“ nicht, denn da konnte die formende Kraft Fontanes mit seinem Willen noch nicht gleichen Schritt halten.

Zu Effi und Innstetten treten zwei Personen als Gegenspieler, der Apotheker Alonzo Gieshübler und Major von Crampas. Gieshübler beherrscht den ersten, Crampas den zweiten Teil der Kessiner Zeit; beide sind Markpunkte der inneren Wandlung, die Effi durchmacht.

Gieshübler ist mit Recht eine der beliebtesten Gestalten der fontanischen Romanwelt geworden, ganz Ausdruck jener tapferen und gütigen Menschlichkeit, die durch ein schweres Schicksal sich zu vollem Verzicht und zur Höhe reiner Betrachtung hinaufgeläutert hat, ohne daß ihm die Welt darüber zum Jammertale geworden wäre. Ein Weiser, der ohne wehleidig zu sein, das Leid als besten Vertrauten kennt, weltgläubig-fromm wie Fontane selbst, der auch durch Kämpfe und Zweifel sich immer wieder durchrang und den heiteren Lebensglauben nicht sinken ließ. Je ausgesprochener „Effi Briest“ das bewegte Symbol solcher Kämpfe und Zweifel darstellt, um so wohltuender geht die Gestalt des kleinen Verwachsenen als guter Geist durch den ernsten, fragenschweren Roman. Er kann in rührend zärtlicher, schüchterner Verehrung der jungen Frau für das Ersatz bieten, was ihre Ehe sie vermissen läßt, Zuflucht sein, wenn die Sehnsucht nach Hohen-Cremmen immer von neuem sich einstellt. Aber freilich vermag er nicht dauernd seine schützende Hand über ihr Leben zu halten, daß instinktiv jedem äußeren Einfluß erliegt. Sie wird vom Schicksal geformt, statt ihr Schicksal zu formen.

Effi scheint bei ihrem Besuch in Hohen-Cremmen noch die alte, als wäre sie noch immer hier zu Haus, als wäre sie ein Jahr in Kessin zu Besuch gewesen. Dann aber wendet sich das Blatt. Ihre Mutterschaft hat sie verändert, ihr Hang zum Aparten, Interessanten fixiert sich, sie wird sich ihrer weiblichen Reize be-

wußt. In diese Situation trifft Crampas hinein, der neue Landwehrbezirkskommandeur. Er hat so gar nichts von einem Ordnungsmenschen und versteht sich anscheinend so viel besser als Innstetten, der Mann der Gesetzlichkeit, auf Effis Art. „Muß denn alles so furchtbar gesetzlich sein?" fragt er gelegentlich. „Alle Gesetzlichkeiten sind langweilig," und bekennt ein andermal: „Wer gerade gewachsen ist, ist für Leichtsinn. Überhaupt ohne Leichtsinn ist das ganze Leben keinen Schuß Pulver wert."

Fontane schildert nun im Gegensatz zu „Irrungen, Wirrungen" das langsame Hinübergleiten Effis zu Crampas. Dort liegt, dem Novellencharakter des Werkes gemäß, eine breite Kluft zwischen dem Abschied Bothos von Lene und dem Auftauchen Gideon Frankes. Fontane füllt diese Kluft nicht, gibt Tatsachen statt Entwicklungen, Ausschnitte, typische Momente, statt den Stoff in voller Breite romanmäßig auszumünzen. In „Effi Briest", wo die eine Gestalt den einen Hauptakzent trägt, wäre ein solches Verfahren nicht statthaft gewesen, und so leitet denn eine ganze Reihe sorgsam gestufter Szenen, meist Seelenmonologe und Gespräche, die, so psychologisch berechnend sie an sich auch sind, doch immer zwanglos aus den Charakteren und Situationen erwachsen, in steter Steigerung ganz allmählich zu der entscheidenden Schlittenfahrt. Von ihr gilt dasselbe wie von der oft beanstandeten Palmenhausszene in „L'Adultera": es gibt keinen „Zufall" als notwendig bestimmendes Moment bei Fontane. Lang Vorbereitetes wird durch Situationen, die der Zufall heranführt, lediglich ausgelöst, sie sind äußeres Mittel, nicht unumgängliche Voraussetzung des Gestaltungsverlaufes. Effi wäre Crampas doch verfallen, wenn auch jene Fahrt nicht stattfände. Das eigentlich Entscheidende liegt vor dieser Szene, spielt als seelische Handlung in Effi, die ohne Fähigkeit ist zu kämpfen und sich zu behaupten, über die das Verbotene Macht bekommt, weil es lockt, ihr Temperament anspricht, ohne darum leidenschaftlich begehrt zu sein.

Die Menschen sind und bleiben das Wesentliche bei Fontane, dem Begebnis und Handlung sich unterordnen. Auch in „Effi

Briest". Man wird kaum eine Ehebruchsgeschichte finden, in der es so dezent hergeht; aber es ist verkehrt, den Roman deshalb zu loben, wie es oft geschehen ist, zu meinen, Fontane habe gemildert, verschönert, den, ach, so beliebten „Schleier" der Dichtung über das empirisch Unerfreuliche gebreitet. Solche Schleier gibt es für den realistischen Künstler nicht. Was man in „Effi Briest" als anständig begrüßt hat, ist durch die Eigengesetzlichkeit des Werkes gefordert, nicht ein Belieben Fontanes, ein Entgegenkommen gegenüber zweifelhaften Geschmacksansprüchen des großen Publikums. Wie fügt sich doch das Disparateste seiner Darstellungskraft! Effi und die Witwe Pittelkow sind mit gleicher Sicherheit gestaltet, Anständigkeit und Unanständigkeit wohlweise, mit künstlerischer Absicht und ohne moralischen Klüngel verteilt, wie und wo es von der besonderen Aufgabe gefordert wird.

Das Lob der Dezenz in „Effi Briest" könnte sich nur auf die Notwendigkeit gründen, mit der diese ganz meisterhafte Art indirekter Darstellung durch den Gang des Romans, die psychologische Entwicklung der Effi-Gestalt, nicht nur gerechtfertigt ist und glücklich gewählt, sondern durchaus gefordert erscheint. Fontane hat die Schilderung des Ehebruchs in „Effi Briest" nicht übergangen, denn es war nur sein Reflex im Gebaren Effis zu zeigen. In ihrem Tun und Reden spiegelt sich, immer leise und in abgetönten Graden, auf ihren Stimmungs- und Gewissenszustand bezüglich, der Verkehr mit Crampas. — Gewiß stellt diese Subtilität auch der Vornehmheit des fontanischen Empfindens das allerbeste Zeugnis aus; aber an sich würde sie sehr wenig bedeuten. Ein vornehmer Mensch bleibt immer ein unzureichender Dichter, wenn er nur menschlich tüchtige Eigenschaften besitzt. Das eigentlich Wertvolle liegt in der unlöslichen Durchdringung von Ich und Werk, Willen und Forderung, Form und Gehalt, wie sie „Effi Briest" aufs höchste auszeichnet und auch bei geborenen Künstlern eben nur in seltenen Stunden sich einstellt.

Fontane weiß ganz glaubhaft zu machen, wie Effis jeder Verstellung fremdes Wesen sich in dem Augenblick ins Gegenteil ver-

kehrt, wo es etwas zu verbergen gilt. „Natürlich“ bleibt sie aber auch jetzt noch. Ein durchaus naives Raffinement ermöglicht ihr manches verbotene Stelldichein, ohne daß ein Schuldgefühl in ihr aufkäme. Sie läßt sich treiben, weil sie nichts ändern kann und nichts ändern will. Und mit dem eigentlichen Schuldgefühl fehlt ihr auch jedes Verlangen nach Selbstrechtfertigung. Sie sieht, echt fontanisch, alles klar, beschönigt nichts, und nur Angst ist in ihr. Aber Crampas schreibt: „Du mußt dich nicht um alles so bangen. Wir haben auch ein Recht. Und wenn du dir das eindringlich sagst, wird, denk' ich, alle Furcht von dir abfallen. Das Leben wäre nicht des Lebens wert, wenn das alles gelten sollte, was zufällig gilt. Alles Beste liegt jenseits davon. Lerne dich daran freuen.“ Wenn das alles gelten sollte, was zufällig gilt, die Werte, die der ordentliche Innstetten vertritt! Sie weiß kaum von diesen Werten, die Crampas als Hazardeur des Lebens willentlich brüskiert! Und doch sind beide in ihre Geltung einbezogen, jenes tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das ihm „Zufall“ heißt, ihr nur eine Denkbarkeit bedeutet, ihrem Blute fremd. Als Innstetten nach Berlin versetzt wird, schreibt Crampas denn auch: „Ich bin außer mir, und nur darin hast du recht: es ist die Rettung, und wir müssen schließlich doch die Hand segnen, die diese Trennung über uns verhängt.“

Es ist einer der schönsten Augenblicke des Buches, wenn Innstetten Effi seine Berufung ins Ministerium mitteilt, die ihr wie eine Erlösung erscheinen muß, ein Zeichen, daß sie noch aus all dem herauskann, was wider Willen über sie kam, und nun plötzlich eine Möglichkeit aufleuchtet, daß beide in Bekenntnis und wirklichem Verstehen sich finden. Aber wie Effis Abirren gerade aus ihrer Naturhaftigkeit heraus dem Zufall, dem Schicksal, der Stimmung tief verhaftet bleibt, so ist auch ihr halbes Geständnis nur eine Wallung des Augenblicks. Sie fühlt sofort mit instinktiver Sicherheit, daß sie diesem Mann nichts gestehen darf, weil er nie begreifen würde. Sie bleibt zur Verstellung verurteilt, weil in ihrer Ehe für menschlich schönes Bekennen und Verzeihen kein Raum ist.

So handelt denn der vierte Teil des Romans, in dem der Schauplatz nach Berlin verlegt wird, von dem, was an Glück in solcher Ehe möglich bleibt. Sie gemahnt an Botho und Käthe Rienäcker, nur daß die Rollen vertauscht sind: Innstetten der Zufriedene, dem nichts fehlt, und Effi die von Erinnerung Beunruhigte. Aber sie ist nun dem unerträglichen Einerlei Kessins entrückt; in die neue Umgebung weiß ihr munterer Sinn sich viel leichter und zwangloser zu finden; die Vergangenheit verblaßt von Jahr zu Jahr, verliert ihren quälenden Druck. Denn Effi büßt auch in Berlin ihre Naturhaftigkeit nicht ein, und Natur pflegt so gern nur im Gegenwärtigen sich auszubreiten, unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft. So verfließt Jahr auf Jahr. Innstetten hat die besten Aussichten auf eine hohe Karriere, Effi ist der Freundschaft der jungen Ministerin gewürdigt. Beide leben sich mehr und mehr ineinander ein. Effi denkt kaum noch an das, was vergangen ist, was vergangen sein soll, wohl einmal Wirklichkeit war, aber weit weg, wie auf einem anderen Stern.

Würde nicht ein Romancier der nachfontanischen Generation den Roman vielleicht nur bis zu diesem Punkte geführt und auf diesen Abschluß einen vornehmlichen Nachdruck gelegt haben? Ein Abschluß etwa, wie ihn Fontane scheinbar selbst in „Irrungen, Wirrungen" bildet, ohne Katastrophe, mit einem Sichvergleichen der Gegensätze? Das Lebensgefühl dieser neuen Generation fühlte sich in den ethischen Verbindlichkeiten der älteren Zeit nicht mehr verpflichtet und hätte das Sujet der „Effi Briest" in einer Weise durchdringen können, daß eine ganz andere Gesinnung aus ihr spräche, der Glaube etwa, daß keineswegs sich alle Schuld auf Erden räche und das Leben trotzdem seinen guten und fruchtbaren Gang weiter gehe.

Fontanes ausgeprägte Persönlichkeit bleibt diesen naturalistischen Möglichkeiten fern. Indem er aber die neuen Forderungen und Ausblicke, wiewohl sie seinem innersten Wesen fremd sein und bleiben mußten, doch in sein Werk einbezieht, wird dieser letzte

Teil des Romans zum ragenden Gipfel, von tragischer Stimmung umweht, die erst den rechten Sinn des Ganzen enthüllt.

Schon die starken Akzente, mit denen die kurzen Rückblicke nach Kessin ausgestattet sind, lassen keinen Augenblick darüber im Zweifel, in welche Richtung dieser Sinn des Werkes zielt. Die eigentümlich lastende Gesamtatmosphäre der „Effi Briest" steigert sich in dem scheinbar auf glückliche Lösung hinarbeitenden Berliner Teil zu einer Intensität, die die Katastrophe wie eine willkommene Lösung des dauernden schwülen, verhaltenen Druckes empfinden läßt. Welche Wirkung wird, auf der Herbstreise nach Rügen, ganz ungesucht aus dem Umstand gezogen, daß ein Dorf zufällig „Crampas" heißt! Und erst, wenn Effi, in Hohen-Cremmen auf Besuch, spät abends allein am Fenster sitzt und zum mondbeschienenen Garten hinuntersieht wie Lene einst in Hankels Ablage über die nächtliche Flußlandschaft in Erwartung Bothos und vollem Gefühl ihres Glücks! Welcher Abstand im seelischen Gehalt der beiden Werke. Dort Einklang und Aufrichtigkeit, Wissen, klares Streben, willentliche Beschränkung; hier Unfreiheit, Verstellung, planloses Getriebensein, ein Leben ohne festen Grund und rechtes Ziel. Effi weiß wie Lene in sich Bescheid, beide sind fontanisch mit natürlichem Drang zur Selbsterkenntnis ausgestattet. Aber welche Gegensätze deckt diese Einkehr auf. Lene war jede Anwandlung von Reue fremd, sie handelte aus einem festen Verantwortlichkeitsgefühl heraus. Effi fühlt sich von einer Schuld belastet, die doch wiederum als keine rechte Schuld empfunden wird. Und wie könnte es anders sein, da auch sie „ihrer Natur folgte", freilich nicht aus freiem Entschluß wie Lene, sondern instinktiv, mit der unklaren Vorstellung, daß irgendwelche Gesetze, denen auch sie unterstellt sei, dadurch verletzt würden. „Wenn alle Weiber so sind, dann ist es schrecklich, und wenn sie nicht so sind, wie ich hoffe, dann steht es schlecht um mich, dann ist etwas nicht in Ordnung in meiner Seele, dann fehlt mir das richtige Gefühl."

Fontane lenkt den inneren Gang des Werkes mit sicherer Hand. Auch flüchtig kann nicht die Meinung aufkommen, es würde

ethischen Relativitäten das Wort geredet. Die Basis, auf der die gesamte Romanwelt Fontanes steht, gilt auch für „Effi Briest“, unter wie starken Erschütterungen auch immer. Die Katastrophe läßt nicht auf sich warten.

Wieder ist das stoffliche Motiv angefochten worden: die Entdeckung der Crampasschen Briefe in Effis Nähtischchen durch Innstetten. Wieder mit Unrecht. Denn läßt nicht Fontane die Geheimrätin Zwicker, die bedenkliche Gefährtin Effis beim Badeaufenthalt in Ems, an eine Freundin schreiben: „Es ist unglaublich — erst selber Zettel und Briefe schreiben und dann auch noch die des anderen aufbewahren! Wozu gibt es Öfen und Kamine?“ Effi ist eben nicht die Zwicker und dieses Aufbewahren der Briefe ein wohlgelungener Charakterzug, der ihr unbedachtes, naives Wesen aufs neue beleuchtet und bestätigt. Genug, daß das Motiv möglich und nicht unwahrscheinlich wirkt. Fontane hatte noch „eine Menge anderer Entdeckungen im Vorrat. Aber ich habe nichts davon benutzt, weil alles wenig natürlich war.“ Es kommt nur darauf an, was dieser mechanische Hebel der Geschichte an innerem organischen Geschehen auslöst.

Damit sind wir in unserer Analyse bis zum Gespräch Innstettens mit Geheimrat Wüllersdorf vorgerückt. Es ist, soweit ich sehen kann, die größte Sprechszene des deutschen Romans. Ihre Bedeutung liegt in der nach Präzision und Eindruck unüberbietbaren Art, mit der hier die Grundfesten eines ganzen geistigen Zeitalters, der fontanischen, realistischen Weltanschauung gezeigt werden, und gleichzeitig ihre Erschütterung, die das besondere Charakteristikum des Effi Briest-Romans ist.

Innstetten sieht sich plötzlich vor die Entdeckung der Untreue seiner Frau gestellt, seine wohl abgezirkelte Welt erfährt einen unheilbaren Stoß, der ihn zu tiefst aufrütteln muß, wenn anders in ihm, dessen Dasein und Tun in vorgeschriebenen Bahnen, in übernommenen Meinungen verläuft, überhaupt noch ein Funken wahr-

haften Lebens steckt. — Aber nun zeigt sich: er bleibt auch jetzt, obgleich unerbittlich über das Meinen der anderen und der Allgemeinheit auf sich selbst, auf sein persönliches, ursprüngliches Gefühl verwiesen, bleibt auch jetzt noch dieser Welt bloßer Ordnungen, des leblos gewordenen Herkommens überantwortet. Es wird nichts in ihm laut, als die gebieterische Frage nach dem Entscheid seines persönlichen Wohls und Wehes an ihn herantritt, weil nichts in ihm ist. Und diese Leere kann ihm jetzt erst als sein Schicksal bewußt werden, muß ihn, bei immer zunehmender Klarheit darüber vergewissern, daß er „nie gelebt hat", wie Ibsens Irene sagt. Auch hier wacht ein Toter auf, der für einen Lebenden galt, sich für einen Lebenden hielt.

Als Innstetten Wüllersdorf bittet, die Forderung an Crampas zu überbringen und sein Sekundant zu sein, antwortet dieser: „‚Fühlen Sie sich so verletzt, beleidigt, empört, daß einer weg muß, er oder Sie? Steht es so?' ‚Ich weiß es nicht.' ‚Sie müssen es wissen.'" Und nach einiger Zeit erkennt und bekennt er: „Nein, so steht es nicht." Er ist ohne jedes Gefühl von Haß oder gar von Durst nach Rache. Nur Menschen, die ihr Leben wirklich leben, sind solcher Gefühle fähig. Er ist sich selbst zum Trotz in seinem „letzten Herzenswinkel zum Verzeihen geneigt", denn ohne rechte Liebe, kann er auch das Vergehen Effis nicht als unsühnbare persönliche Kränkung empfinden. Und trotzdem sieht er keine Möglichkeit als Duell und Scheidung. „Man ist nicht nur ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm ... Den, der einem das Glück genommen hat, den braucht man nicht notwendig aus der Welt schaffen. Man kann ihn, wenn man weltabgewandt weiter existieren will, auch laufen lassen. Aber im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas gebildet, das nun 'mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen, geht nicht."

Das ist tiefster fontanischer Glaube, aber zugleich von unsichern

Lichtern umspielt, weil Innstetten es ausspricht. Das Bekenntnis der Ordnungswelt aus einem Munde, der nur noch einer tönenden Schelle gleicht. Es ist nur folgerichtig, ergreifend konsequente Inkonsequenz, wenn Wüllersdorf auf das Recht der „Verjährung" hinweist und Innstetten so weit überzeugt, daß dieser gesteht: „Vor sechs Stunden, diese Konzession will ich ihnen machen, hatt' ich das Spiel noch in der Hand, konnt' ich noch das eine und das andere, da war noch ein Ausweg. Jetzt nicht mehr, jetzt stecke ich in einer Sackgasse . . . Ich ging zu Ihnen und schrieb Ihnen einen Zettel, und damit war das Spiel aus meiner Hand . . . Weil dieser Mitwisser da ist, kann ich nicht mehr zurück." Was bleibt zu tun in einer Welt, in der die Menschen leblose Marionetten am Draht einer plumpen, dummen Konvention geworden sind? „Die Welt ist einmal, wie sie ist, und die Dinge verlaufen nicht wie *wir* wollen, sondern wie die *andern* wollen . . . Unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, so lange der Götze gilt."

Das ist ihrer Weisheit letzter Schluß. Was wissen die beiden Ministerialräte davon, daß ihr „Götzendienst" einmal lebendiger Menschen innerster Kern, wirklichstes Leben war?

Aber auch ihnen kann wenigstens die Ahnung ihrer schattenhaften Existenz, der Erstarrung jedes gesunden Empfindens nicht ganz verborgen bleiben. Als Crampas mit wundervoller Gefaßtheit gestorben ist, gleichgültig gegen das Dasein, in dem er doch so gern verweilte, mit einem schmerzlichen Lächeln, als wollte er sagen: „Prinzipienreiterei, lieber Innstetten, Sie konnten es mir ersparen und sich selber auch", da schreibt Wüllersdorf, der in Kessin zurückbleibt, um alles zu ordnen, einen Brief an Innstetten, in dem die Worte stehen: „Es wäre zu wünschen, *daß es mehr Gieshübler gäbe.*" Und Innstetten selbst, obgleich von der Richtigkeit seines Handelns überzeugt, grübelt und grübelt: „Es *muß* eine Verjährung geben, Verjährung ist das einzig Vernünftige . . . Wenn ich die Briefe fünfundzwanzig Jahre später gefunden hätte, so war ich siebzig. Dann hätte Wüllersdorf gesagt: ‚Innstetten, seien Sie

kein Narr ...' Aber wo fängt es an? Wo liegt die Grenze?" Und er findet die Lösung, die freilich für ihn selbst keine Lösung bedeutet. „Ja, wenn ich voll tödlichem Haß gewesen wäre ... Rache ist nichts Schönes, aber was Menschliches und hat ein natürliches menschliches Recht. So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zuliebe, war eine gemachte Geschichte, halbe Komödie. Und diese Komödie muß ich nun fortsetzen und muß Effi fortschicken und sie ruinieren und mich mit ..."

Er muß weiterleben nach dem Gesetz, wonach er angetreten, ein wenig unsicherer vielleicht wie bisher, innerlich wenigstens, wenn auch nicht vor den Leuten, aber alle Freude wird aus seiner Nähe verbannt sein, er wird, einmal hellsichtig geworden, sich nun auch selbst mehr und mehr als das begreifen müssen, was er in Wirklichkeit ist und immer war: ein Ausgestoßener vom Tisch des Lebens.

Man muß die zweite Innstetten-Wüllersdorfszene (Kapitel 35) mit der ersten zusammenhalten. Da ist Innstetten nach Jahr und Tag Ministerialdirektor geworden. Aber was bedeutet ihm das noch, dem Einsamen? „Je mehr man mich auszeichnet, je mehr fühle ich, daß dies alles nichts ist." Die Sehnsucht nach dem Einfachen, Naturhaften erfaßt ihn. Seine Paragraphenwelt, die er mit der Welt schlechthin verwechselte, erscheint ihm nun als eine „sehr fragwürdige Geschichte". Aber er ist zu alt, um umzulernen. Es heißt Resignation üben, in der Bresche stehn und aushalten, bis man fällt. Wüllersdorf vergewissert und tröstet ihn des. „Einer, dem auch viel verquer gegangen war, sagte mir mal: ‚Glauben Sie mir, Wüllersdorf, es geht überhaupt nicht ohne ›Hilfskonstruktionen‹.' Der das sagte, war ein Baumeister und mußt' es also wissen. Und er hatte recht mit seinem Satz. Es vergeht kein Tag, der mich nicht an die ‚Hilfskonstruktionen' gemahnte."

Seiner Natur folgen und die Konsequenzen auf sich nehmen. Für Innstetten führt dieses Grundaxiom Fontanes zur Skepsis, der selbst das Lächeln fehlt und fehlen muß,

das seinen verzichtenden Menschen sonst eigen zu sein pflegt. Effi wird eines gütigeren Schicksals teilhaftig. Auch sie muß die Konsequenzen bis zur Tragik auf sich nehmen. Aber dann umgibt sie Fontane gegen den Schluß mit immer behutsamerer Zärtlichkeit, ja sein volles Gefühl sprengt einmal (Kapitel 36), ihren Tod ankündigend, offen und erschütternd die epischen Schranken.

Als das Unheil mit dem Brief der Mutter über sie hereinbricht, wird gleichzeitig ihr eigentliches Wesen noch einmal in der Kontrastgestalt der Rätin Zwicker gespiegelt. Raffiniertheit tritt der Naivität, Berechnung der Harmlosigkeit gegenüber und macht begreiflich, in wie hohem Maße Effi, das Naturkind, ein bloßes Opfer der Verhältnisse und Gesellschaftskonventionen wird. Aber diese Gestaltung, aller Schönfärberei fern, ist vielmehr dazu angetan, den Eindruck des herben Schicksals der Heldin zu verstärken. Fontane läßt die Dinge ihren ungehinderten Lauf nehmen, die Bitternis voll auskosten, ist gegen sich und seine Gestalten von einer Unnachsichtigkeit, die eine ebenso hohe Meinung von seinem Künstlertum wie von seiner Menschlichkeit erweckt. Keineswegs gesonnen, gemütvollen Ansprüchen irgendwelche Konzessionen zu machen, bleibt er stark und männlich, bis der Fug des Werkes ihm gestattet, Gefühl und Verklärung um so eindringlicher in ihre Rechte treten zu lassen.

Effis Mutter schreibt: „. . . wir können Dir keinen stillen Platz in Hohen-Cremmen anbieten, keine Zuflucht in unserem Hause, denn es hieße das, dies Haus vor aller Welt abschließen, und das zu tun, sind wir entschieden nicht geneigt. Nicht weil wir zu sehr an der Welt hingen und ein Abschiednehmen von dem, was sich ‚Gesellschaft' nennt, uns als etwas unbedingt Unerträgliches erschiene; nein, n i c h t deshalb, sondern einfach, weil wir Farbe bekennen und vor aller Welt, ich kann Dir das Wort nicht ersparen, unsere Verurteilung Deines Tuns aussprechen wollen." So muß Effi ihre Tage in einer kleinen Mietswohnung der Königgrätzerstraße verbringen, zum zweiten Male herausgerissen aus ihrer gewohnten Umgebung, abgetrennt von den Menschen,

nur in Gesellschaft der alten Roswitha, die sie als Kindermädchen in Kessin ins Haus nahm und die ihr nun in rührender Anhänglichkeit in ihre Abgeschiedenheit folgt, ohne freilich einen vollen Ersatz für das Verlorene bieten zu können. Es vergehen drei Jahre. Dann läßt die Begegnung mit Annie allen Schmerz noch einmal frisch aufbrechen, die „Konsequenzen" ins kaum Erträgliche steigern, ehe die Rückkehr nach Hohen-Cremmen und damit die Sühne und Lösung gestattet wird.

Effi ist ihrer zehnjährigen Tochter zufällig begegnet. Trotz klarer Einsicht in das Selbstverschuldete ihrer Lage regt sich eine dunkle Auflehnung in ihr gegen Innstetten, dem sie recht und zugleich unrecht gibt. Sie will nicht länger von ihrem Kinde getrennt sein und ermöglicht sich durch Fürsprache der Ministerin — eine wundervolle Frauen- und Mütterszene, in der sich Recht und Menschlichkeit unvergeßlich durchdringen — einen Besuch Annies. Aber das Wiedersehen fällt anders aus, als sie vermeint. Annie ist eine rechte Innstetten-Tochter geworden; er hat ihr für diesen Besuch, den er einer Ministerin nicht abzuschlagen vermochte, genaue Verhaltungsmaßregeln eingeschärft. Noch einmal triumphiert, um so brutaler und abstoßender, da es sich um das heilige und ehrwürdige Gefühl einer Mutter für ihr Kind handelt, die bloße Regel, der Schematismus über die Stimme der Natur. Blitzartig erleuchtet Effi dieses schmerzliche Erlebnis ihre freudlose Ehe, die trüben Tage Kessins. Nun erst blickt sie Innstetten bis auf den Grund und bricht in leidenschaftlichen Verwünschungen zusammen. „Mich ekelt, was ich getan, aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend."

Mit dieser seelisch bewegtesten Szene, die Fontane je geschaffen hat — ihr Abstand von der stoffgleichen der „L'Adultera" zeigt den Riesenweg, den Fontane als Künstler zurücklegte —, ist dem Recht genug geschehen, und die Menschlichkeit kann wohltuend Platz greifen. Der alte Briest telegraphiert auf den Brief Dr. Rummschüttels, der Effis zunehmende Kränklichkeit nach Hohen-Cremmen meldet, ganz einfach: „Effi, komm!" Der kurze Dialog der alten

Briests, in dem Effis Kommen beschlossen wird, ist das positive Komplement zu den Innstetten-Wüllersdorf-Gesprächen. Erst beide zusammen ergeben Fontanes Meinung, der in jenem so gut wirkt und spricht wie in diesen. Beide Male läuft diese Meinung nicht neben dem Werke her, sondern wächst aus ihm selbst heraus, als unterschiedliches Urteil unterschiedlicher Menschen. Diesmal lautet sie: „‚Als Innstettens Brief kam, ein Blitz aus heiterem Himmel, damals war ich deiner Meinung. Aber das ist nun schon wieder eine halbe Ewigkeit her; soll ich hier bis an mein Lebensende den Großinquisitor spielen? Ich kann dir sagen, ich hab' es seit lange satt . . .' ‚Mache mir keine Vorwürfe, Briest; ich liebe sie so wie du, vielleicht noch mehr; jeder hat seine Art. Aber man lebt doch nicht bloß in der Welt, um schwach und zärtlich zu sein und alles mit Nachsicht zu behandeln, was gegen Gesetz und Gebot ist und was die Menschen verurteilen und, vorläufig wenigstens, auch noch mit Recht verurteilen.' ‚Ach was. Eines geht vor.' ‚Natürlich, eines geht vor; aber was ist dies eine?' ‚Liebe der Eltern zu ihren Kindern.'"

Es kann kein Zweifel sein, daß die beiden alten Briests Fontanes Herzen näher standen als der Ministerialdirektor, ja vielleicht als Effi selbst. Sie sind Menschen, wie sie nach seiner Meinung sein sollen, Verkörperungen des weisen Sowohl-Alsauch, Botho und Lene verwandt, nicht des Entweder-Oder, wie Effi und ihr korrekter Gatte. Die alten Briests haben das letzte Wort im Roman.

„Effi, komm!" Dieser Ruf ist schon einmal im Beginn erklungen, war sogar der Anstoß zur Konzeption des Werkes gewesen, jener Erzählung der alten Dame entnommen, von der Fontane schreibt: „Die ganze Geschichte ist eine Ehebruchsgeschichte wie hundert andere mehr und hätte, als mir Frau L. davon erzählte, weiter keinen großen Eindruck auf mich gemacht, wenn nicht die Szene beziehungsweise die Worte ‚Effi, komm!' darin vorgekommen wären. Das Auftauchen der Mädchen an den mit Wein über-

wachsenen Fenstern, die Rotköpfe, der Zuruf und dann das Niederducken und Verschwinden machten solchen Eindruck auf mich, daß aus dieser Szene die ganze lange Geschichte entstanden ist." Jetzt weisen diese Worte zum Ende, das mit lösender Gewalt in die Szenerie des Anfangs zurücklenkt.

Effi ist wieder daheim, in der Mark, in Hohen-Cremmen. Nie hat Fontane einen schöneren Schluß gebildet. Alles menschliche Weh verrauscht in die geliebte heimatliche Landschaft. Sie geht über die weiten Felder ins Luch, sieht die Ranunkeln und roten Ampferstauden blühen, die sich im Winde bewegen, atmet beglückt den Duft, der von den Raps- und Kleefeldern herüberkommt, und folgt dem Aufsteigen der Lerchen und dem Zug des Viehs zur Tränke, und leises Geläute dringt zu ihr herüber. Still und entrückt blickt sie auf die Natur und vergißt, was ihr das Leben versagt hat. Sie trägt wieder, wie in Jugendtagen, ihr blauweiß gestreiftes Kittelkleid, ist wieder ganz Kind, eine Verklärte. „Lethe, Lethe," sagt der alte Briest wohl, als Effis Brustleiden sich verschlimmert. Aber sie leidet eigentlich gar nicht mehr an der Vergangenheit, auch die rückt nun in ein verklärtes Licht. Und als ein Jahr ins Land gegangen ist und sie das Ende nahen fühlt, bleibt ihr letzter Wunsch: „Es liegt mir daran, daß er erfährt, wie mir hier in meinen Krankheitstagen, die doch fast meine schönsten gewesen sind, wie mir hier klar geworden, daß er in allem recht gehandelt. In der Geschichte mit dem armen Crampas — ja, was sollt' er am Ende anders tun? Und dann, womit er mich am tiefsten verletzte, daß er mein eigen Kind in einer Art Abwehr gegen mich erzogen hat, so hart es mir ankommt und so weh es mir tut, er hat auch darin recht gehabt. Laß ihn das wissen, daß ich in dieser Überzeugung gestorben bin. Es wird ihn trösten, aufrichten, vielleicht versöhnen. Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist."

Trost und Schönheit liegt über dieser Sterbestunde. Aber die Herbheit ist um nichts gemildert. Es ist ein unendlich wehes Ge-

fühl über den Ausgang des Buches gebreitet, ein Gefühl, das Fontane nachzuerleben zwingt mit derselben Stärke, demselben Schmerz, den er selbst empfand. Kein Schmerz über ein einzelnes Schicksal. Das Einmalige wird am Ende durch und durch symbolisch, wie Effi sich gleichsam in der Landschaft auflöst. Jenseits von bloßer Schuld und Verschuldung klagt ein Schmerz um das Ganze der Welt, um den Weltzusammenhang. Nirgends ist Fontanes Blick in die Tiefe und Problematik des Daseins länger und beredter gewesen als hier, wo keiner der „Schuldige" ist, Effi nicht anders als Innstetten schließlich als schuldig Unschuldige vor unserem geistigen Auge stehen.

Aber Fontanes Blick bleibt nicht dort unten gefangen. Die ernste Resignation des Ausgangs der „Effi Briest" zwar darf seine tapfere Weltgläubigkeit nur als leise Nebenstimme umspielen, die Passion sollte nicht abgeschwächt werden. Aber sein tiefstes Wort über den Welt- und Menschenzusammenhang, in den er hineingestellt war, ist doch nicht sein letztes geblieben, sein eigentlichstes gewesen. Dies blieb dem „Stechlin" aufbehalten.

3. Die Poggenpuhls. Der Stechlin

Wie lange auch den Berliner Romanen Fontanes, diesem Zyklus männlich-reifer Schöpfungen alles greisenhaft Versteifte fernblieb, einmal kam auch für ihn, der so spät sich als Künstler gefunden hatte, der Zeitpunkt heran, wo der bewundernswürdige Antagonismus zwischen dem hinfälligen Menschen und dem kraftvollen Dichter nicht mehr behauptet werden konnte. „Effi Briest" ist künstlerisch ein Ende, wie sie ein Gipfel ist. Nun folgt der rasche Abstieg, der schnelle Verfall.

In den „Poggenpuhls", die sich als kleine Episode zwischen die „Effi Briest" und den „Stechlin" schieben, setzt die schöpferische Energie plötzlich, mitten in der Arbeit, aus. Aber es ist dies kein Ruhen, kein Sammeln neuer Kräfte. Der „Stechlin" zeigt ein deutliches Ermatten, ein Wissen beinahe um das Ende auch der dichterischen Aktivität. In den „Poggenpuhls" *will* Fontane nicht mehr, im „Stechlin" *kann* er nicht mehr formen.

Der poetische Vorwurf der „Poggenpuhls" — ein Titel, auf dessen straffe Kürze Fontane stolz war — läßt sich ähnlich an, wie der zu „Frau Jenny Treibel". Wieder eine Milieuschilderung. Nach dem Bild der Unsolidität protzenhafter Bourgeoisie eine Darstellung bescheiden tüchtigen Aristokratentums, wie sie minutiöser, liebevoll verweilender nicht gedacht werden kann. Die verwitwete Majorin, geborene Pütter, aus einer armen, angesehenen Predigerfamilie; ihre Töchter Therese, Sophie, Manon; die beiden Söhne Wendelin und Leo; Onkel Eberhard, der pensionierte General und Bruder des bei Gravelotte gefallenen Majors: das sind „Die Poggenpuhls". Und jedem Mitglied der Familie weiß Fontane in

knappen Gesamtcharakteristiken einige sprechende Züge zu verleihen, die eine unmittelbar lebendige Impression vermitteln.

Das Zuständliche wirkt entscheidend mit. Der vielbelobte Sinn für den Alltag und das Unscheinbare, dessen relative Nebensächlichkeit schon aufgezeigt wurde, der so oft und nicht immer zugunsten Fontanes wertvollere Züge seines dichterischen Wesens verdeckte, ist in der Kleinwelt der Poggenpuhls nun wirklich mal wesentlich und allerorten am Werk, eine erstaunliche Akribie, die doch nie ins Mosaikhafte verfällt und die Gabe des organisch-geschlossenen Zusammenschauens kaum weniger eindringlich bekundet, wie der Liebling des alten Fontane, der junge Gerhard Hauptmann in den besten Milieuszenen der „Weber" und des „Fuhrmann Henschel". Die Behausung der adeligen Damen wird unter den Händen Fontanes zum sorgfältig gearbeiteten Schmuckkästchen, zum zierlichen kunstgewerblichen Stück, das seinen Inhalt so wirkungsvoll wie nur möglich präsentiert, wenn sich der Deckel hebt. Aber es ist nicht bloße Beobachtung, bloßes Zusammentragen von Teilzügen, was die primitive Mietswohnung in der Großgörschenstraße samt ihren Insassen so greifbar deutlich vor die innere Anschauung rückt, bis ins Unmerklichste und Flüchtigste hinein, den kunstvollen Preßkohlenaufbau etwa, den die alte Friederike, das treue Hausfaktotum, im Ofen des Wohnzimmers am frühen Morgen entzündet, bis auf den Federhalter, mit dem die gute Person ihre Wirtschaftsausgaben notiert und von dem Fontane bemerkt, daß er „nach oben hin mit einem Adler abschloß, der aber auch eine Taube sein konnte", bis auf den kärglichen Geburtstagstisch der Majorin, dieses zärtlich und behutsam nachgepinselte dichterische Stilleben. All dies könnte totes Zeug, naturalistische Photographentechnik sein und ist doch so viel mehr, weil es der unteilbaren Einheit der dichterischen Intuition verschmilzt.

Die durchgefühlte Milieuschilderung wird sekundiert von einer aufs feinste gestuften Gesprächskunst. Vor der Verstofflichung und Emanzipierung des Gesprächhaften im „Stechlin" zeigt sie sich in den Diskussionen Friederikes und Leos (Kap. 5), der Majorin und

des Generals (Kap. 9) noch einmal glorreich bewährt, nicht virtuoser als schon in „Irrungen, Wirrungen“, aber noch schlichter, und in dieser Schlichtheit von letzter Reife. „Es ist“ — nach dem vortrefflichen Lob des „intermittierenden Meisterstückchens“ durch Paul Schlenther — „als ob aus einem Plausch ein Dutzend lebendiger Menschen wie aus einem Wagen ausstiege.“

„Frau Jenny Treibel“ bietet das natürliche Pendant. Beide stehen ähnlich gegeneinander wie „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“. Wäre Fontanes Kraft nicht mitten in der Arbeit erlahmt und der Stoff nach den ihm innewohnenden Forderungen zu Ende gestaltet worden, so träte die Parallelität noch stärker zutage. Die hohle Parvenüwelt der Treibels hatte der souveräne Spott des Gesellschaftskritikers getroffen, der Roman wurde in seiner ganzen Ausdehnung mit Ironie durchtränkt, sie bewirkte Situationen und Menschen, Sprache und Stil. Die „Poggenpuhls“ geben die Abbreviatur einer anderen in sich abgeschlossenen Standeskultur, die gewiß weniger „zeitgemäß“ ist, aber dafür eine tiefere Berechtigung hat, feste Fundamente, solide Tradition. „Daß wir den armen Adel in einer Art von Vollendung, oder sag' ich Reinkultur, darstellen, darüber kann kein Zweifel sein,“ schreibt Leo nach Haus, und Fontane läßt sich angelegen sein, diese Behauptung in vollem Umfange zu bewahrheiten, wie es vordem seine heimliche Freude war, der aufgeblasenen Jenny Bürstenbinder und den Ihren nach Kräften heimzugeigen. Eine lächerliche Demaskierung und eine freundliche Bestätigung zweier Gesellschaftszustände, zwei Weltbilder, die bei aller Verschiedenheit unverkennbar auf ihren gemeinsamen Ursprung in Geist und Seele derselben dichterischen Persönlichkeit hinweisen.

Wir wissen, daß Fontane trotz der Beschränkung seiner wirtschaftlichen Lage nie in Beschränktheit verfiel, daß er heiter und allenfalls ein wenig skeptisch entsagen konnte, wo es geboten war, ohne den vom Schicksal Mißhandelten zu tragieren, daß er wohl einmal klagte, wenn es gar zu schlecht ging, aber nie eigentlich sich beklagte und anklagte. Dieselbe lebenstüchtige, diesseitsfrohe Ge-

sinnung spricht aus der jungen Poggenpuhlgeneration, der männlichen und weiblichen, sehr verschieden gerichtet, aber mit dem gleichen Unterton in Dur und in stetem Gegensatz zu der leicht sentimentalen, bürgerlich gebürtigen Mama, die freilich sich hat „zu sehr quälen müssen, un da vergeht es einem ...“, wie Fontane die in ihrer Art doch auch prächtige Frau durch Friederikes Mund gelegentlich ins Recht setzt. Die Töchter sind jeder Kopfhängerei abhold, wissen sich geschickt in die kleinen Verhältnisse zu finden und doch fast standesgemäß zu leben, ohne beim Rechnen ins störend Berechnende zu verfallen oder in falscher Servilität sich das Geringste zu vergeben. Jede hat ihr eigenes Talent, ihren eigenen Verkehrskreis, aber alle drei stehen selbstlos im Dienst der Familie, der Poggenpuhlschen Tradition, denken nur an die „zwei Jungens“, die Brüder Wendelin und Leo, die den alten Soldatenruhm der Familie fortpflanzen sollen. Wendelin, ein älterer Premierleutnant, wird diesen Erwartungen vollauf gerecht, scheint eines Platzes im Kriegsministerium oder Generalstab gewiß. Nur über Leo bleibt man in steter Sorge. Er hat bisher nur durch Schulden und Schneidigkeit sich hervorgetan. Er ist das bewegende Agens der Dichtung.

Denn wie sehr „Die Poggenpuhls“ im Milieu verharren, ganz ohne Handlung, ohne einige Begebenheit zumindest, konnte Fontane auch hier wie in „Frau Jenny Treibel“ nicht auskommen. Nur die kurze Skizze vermag sich ohne Gefahr im rein Zuständlichen, Deskriptiven zu halten, ein Umfang, über den das Werk mit seinen hundertdreißig Seiten schon hinausreicht. Fontane gruppiert also seine Schilderung um die Geburtstagsfeier der Majorin — immerhin ein „Ereignis“ in des Jahres Einerlei für die bescheidene Familie —, und Wendelin hat der Mama den Liebling zum Fest nach Haus zu schicken. Auch dieser Besuch Leos wird zum Ereignis, desgleichen der Abend im Königlichen Schauspielhaus. Aber immer bleibt der eng umgrenzte Milieucharakter, die spezifische Poggenpuhlatmosphäre gewahrt, aus der man diese Menschen nicht herauslösen kann, ohne ihre Lebensfähigkeit, jedenfalls ihre dichterische Lebendigkeit zu zerstören. Die Wildenbruchepisode — man

sieht die Quitzows — ist fest im Ganzen vernietet, wirft bezeichnende Schlaglichter: auf die Majorin, die aus Bescheidenheit zu Haus bleibt; die Töchter in ihrer verschiedenen charakteristischen Stellungnahme zu dem Stück; auf Leo, dem die provinziale Unbefangenheit des Onkels genierlich wird; nicht zuletzt auf diesen selbst, seine ergötzlichen Vergleiche zwischen Bismarck und Quitzow, seinen naiv-realistischen Kunstgenuß. Auch die folgende Szene im Restaurant, die eine Episodenfigur bringt, den jungen Schauspieler Herrn von Klessentin, wahrt noch die Einheit des Zuständlichen, da nun das Thema von Leos ewiger Finanzkalamität ungezwungen aufklingen kann und sich, an dem Beispiel des Freundes und ehemaligen Kameraden vom Kadettenkorps, allerhand ausgesprochene und unausgesprochene Befürchtungen für seine Zukunft einstreuen lassen.

Bis zu diesem Punkte ist Fontanes Werk von vollem Gelingen gekrönt, die Ausführung dicht und bruchlos. Die weitere Gestaltung des Stoffes scheint sich, wie er einmal angefaßt war, fast mit Selbstverständlichkeit zu ergeben. Ähnlich dem lustigen Verlobungskampf um Leopold Treibel, der die geistigen Tendenzen des Bourgeoisromans zum Zusammenprall bringt, lag nun ein Kampf um Leos standesgemäße oder wenigstens auskömmliche Versorgung als nächste und natürliche Entwicklung im Wesen der Geschichte. Fontane hat dies, wenigstens als Möglichkeit, selbst gesehen. Manon spricht immer wieder von ihrer Freundin, der jungen Jüdin Flora Bartenstein, der reichen Bankierstochter, und scheint sich ihre Verlobung mit Leo zum Ziel gesetzt zu haben. Der aber ist in Thorn, aus purer Langweile, schon halb und halb gebunden, an etwas Östlich-Slavisches, eine Esther Blumenthal, was nun selbst Manon, als das zaghafte Geständnis heraus ist, „freilich schlimm" findet. Welche amüsanten Verwicklungen hätten sich nun anspinnen lassen, zu welchem Schluß auch Fontane die Geld-, Liebes- und Standeswirren gelenkt hätte, nach Thorn oder in die Voßstraße. Das Milieu der Poggenpuhls wäre durch eine Vorführung des Hauses Bartenstein, vielleicht auch in kurzem epischen Reflex, den er so meisterlich zu handhaben wußte, des Hauses Blumenthal, nicht ge-

sprengt, sondern aufs glücklichste gesteigert, in noch wirkungsvollere Beleuchtung gesetzt worden, wie die Welt der Treibels ihren fruchtbaren Kontrast an den Schmidts hat.

Statt dessen führt Fontane unvermittelt auf den schlesischen Landsitz des Onkels, baut, mit störender Konkurrenz, eine neue Szenerie auf, die nicht nur unnötig ist, sondern den Berliner Flavour, von dem sie allein lebt, aus dem Rest der Geschichte fast ganz verbannt. Eine plötzliche radikale Desorientierung der ästhetischen Akzente sprengt die Einheit und Form der Dichtung. Die angesponnenen Fäden werden teils fallen gelassen, teils notdürftig und willkürlich verknüpft. Die neue Gestalt der Frau Generalin tritt fremd und befremdend in den Vordergrund, ohne tiefere Anteilnahme gewinnen zu können, die längst vergeben ist. Der Onkel wird aus einer Nebenfigur zur Hauptperson, auch dies ohne absehbare Notwendigkeit. Das Poggenpuhlnest in der Großgörschenstraße, Kern und Zentrum des Werkes, wird an die Peripherie geschoben, kaum daß Leo mit Manon eine spärliche Korrespondenz führt und die Majorin mit ihren Töchtern zum Begräbnis des Onkels kommt. Sein Tod gibt den Abschluß der Geschichte, die dann aufhört, ohne ein rechtes Ende zu haben.

Es geht nicht an, dieses schmerzliche Versagen der Gestaltungskraft — auch formal wird der Riß durch das Abbrechen der Erzählung und die legere Fortführung in Briefen deutlich —, diese plötzliche Unlust am eigenen Werk, dieses Aussetzen des richtigen Instinktes geflissentlich zu übersehen, die „Poggenpuhls" wegen des köstlichen ersten Teils retten zu wollen. Das ist auf die Dauer doch ein vergebliches Bemühen. Die Zeit sichtet unbeirrbar durch persönliche Vorliebe und Nachsicht, nur das Geist- und Formstarke bleibt. Auch hat Fontane ein gutes Recht auf den gleichen hohen Maßstab für jedes seiner Werke. Wir wollen die strenge Sachlichkeit der Betrachtung, ganz im Sinne des Dichters, nirgends durch eine wohlfeile Hermeneutik trüben, die doch nur die feinere Ehrfurcht vor dem Schaffenden verletzt, in deren Dienst sie zu stehen meint. Fontane hat das Verfehlte der „Poggenpuhls" bei der Über-

sendung des Buches an Spielhagen selbst zugestanden, wenn er sich auch über die wahren Ursachen hinwegtäuschte oder hinwegtäuschen wollte. Die Begründung, daß es „bei etwas ganz Kurzem bleiben sollte", hält nicht stand. Das Werk ist nicht ganz kurz geblieben und hätte andrerseits den jetzigen Umfang nicht überschreiten brauchen, wenn es nach seinen immanenten Forderungen zu Ende geführt worden wäre.

Das epische Schaffen steht in seiner Dinghaftigkeit der Natur am nächsten. In Fontanes Entwicklung liegt mit ebensolcher Natur und Konsequenz das Starke und Bleibende in einer mittleren Zeit, die von einer Periode unsicher tastenden Anfängertums eingeleitet und von einem kurzen, schnellen Verfall der Kräfte gefolgt ist. Es kann nicht darauf ankommen, etwas Dramatisches, ein stetes Vorwärts und Höher zu konstruieren, die Dinge zu sehen, wie sie am schönsten gewesen wären, sondern wie sie wirklich gewesen sind und dem unbefangenen Blick sich heute darstellen.

Im „Stechlin" fand Fontane noch einmal die rechte epische Geduld. Kein Bruch, kein störender Eigenwille hemmt das volle Ausreifen dieses letzten und umfangreichsten der Berliner Romane. Aber das Versagen der Gestaltungskraft kommt doch deutlich zum Ausdruck, nur anders als in den „Poggenpuhls". Ihre volle Anschaulichkeit, die klare Plastik des Gegenständlichen, deutet darauf, daß es mehr an mangelndem Willen als dichterischem Unvermögen lag, wenn das verheißungsvoll Begonnene zum matten Ende führte. Der „Stechlin" ist wohl eine Einheit in Hinsicht des Stils und darin den „Poggenpuhls" weit überlegen, aber nun verblassen die Farben, verschwimmen die Konturen. Es will dem Dichter nicht mehr gelingen, das rechte, treffende Wort zu finden, die Menschenwelt des „Stechlin" bleibt nebulos. Fontanes Gesprächstechnik versagt, genauer, sie verselbständigt sich. Sie hatte bisher als bewährtestes Mittel seiner epischen Kunst immer im Dienst einer künstlerischen Idee gestanden, nun wird sie aus

einem Mittel zum Selbstzweck. Das entscheidet dichterisch über Art und Wert des „Stechlin".

Gespräche sind der eigentliche Inhalt des Werkes, die Menschen haben keinen Eigenwert mehr, sind nicht mehr die seelischen Kernpunkte, um die sich alle Rede schichtet, sondern äußere Halte, von denen die Konversation mehr oder weniger unabhängig bleibt. In „Irrungen, Wirrungen", „Effi Briest", „Frau Jenny Treibel" wäre es unmöglich, einen Rollentausch vorzunehmen und den einen sagen zu lassen, was der andere sagt, so fest ist die Diskussion den Charakteren verhaftet, nur um der Menschen willen erfunden, nur Modellierung der Menschen. Im „Stechlin" könnte solcher Tausch durch die ganze Ausdehnung des Buches stattfinden, ließen sich die weitgehendsten Umstellungen vornehmen, ohne daß ein wesentlicher Schade angerichtet würde. Nicht eines dieser sechsundvierzig Kapitel ist aufs eigentlich Epische, Dingliche, Anschauliche, Plastische gestellt, man wendet Seiten um Seiten, ohne etwas anderes als Rede und Gegenrede, Frage und Antwort zu vernehmen, die kurzen Zwischensätze wirken so sehr als bloße Regieanmerkung, daß lange Strecken sich in dramatische Druckanordnung umredigieren ließen —, aber nirgends mehr erstehen aus dem Gespräch leibhafte Gestalten. Redeweise und Inhalt der Rede sinken ins Undifferenzierte zurück, der Stoff, wenn auch geistiger Art, wenn auch noch so reichhaltig, will sich dem besonderen Gesetz einer künstlerischen Wirkungseinheit nicht mehr fügen. Im gleichmäßigen Fluß eines ruhigen Andante reiht sich ein Gespräch ans andere, Fontane verzichtet oft ganz darauf, auch nur mit einem kurzen Wink anzumerken, wer eigentlich spricht und wer antwortet. So nebensächlich sind die Menschen geworden. Man redet wieder ohne Gestuftheit wie in „Vor dem Sturm".

Die Erinnerung an das Erstlingswerk wird allenthalben laut. Fontane kehrt mit dem „Stechlin" in die Mark heim, aus der seine Dichtung hervorgewachsen war. In die Geburtslandschaft, die Grafschaft Ruppin, sinkt mit Tod und Begräbnis des alten Dubslav das Ende seines epischen Schaffens zurück. Wieder ent-

spricht einem voluminösen Umfang, einer breitesten Ausführung eine kürzeste Spanne Zeit, in der das Ganze sich zuträgt. Wieder gibt es zahlreiche Fahrten durch die Mark, obligate Kirchen- und Schloßvisitationen, historische Exkurse, Kunstgespräche, Einlagen und Anekdoten die Fülle. Und bis ins einzelne geht die stofflich-formale Parallelität. Wir werden bei Stechlin und Kloster Wutz an Hohen-Vietz und Gusow, beim alten Dubslav und der Tante Domina an Berndt und Amelie erinnert und denken schon im Eingang, dem Ritt Woldemars von Berlin auf den väterlichen Stammsitz, an die Fahrt Levins, mit der „Vor dem Sturm“ anhebt. Aber ebenso wird in diesem unwillkürlichen Gedenken bewußt, in wie hohem Maße der „Stechlin“ aus der Ebene dichterischer Erzeugnisse herausrückt. „Vor dem Sturm“ hatte ja der formalen Schwächen genug, aber welche Fülle der Farben, welcher verschwenderische Reichtum der Schilderung war dort ausgestreut, welcher sinnliche Atem und Erdgeruch! Der „Stechlin“ scheint daneben das Werk eines Asketen, das „Seiende“ im Goethischen Wortverstand ist auf ein Minimum reduziert, mehr Voraussetzung als Leistung. Schloß und Dorf Stechlin lebt nicht mehr wie Hohen-Vietz, Wutz nicht wie Gusow, die Berliner Stadtwohnung der Barbys nicht wie die der Ladalinskis — all diese Schauplätze sind mehr befohlen als beschworen, mehr summarisch einleitende Schilderung in der Art der schwächeren Wanderungen, mehr aufgenommenes Inventar als kräftige dichterische Vergegenwärtigung. Und die Behandlung der epischen Situationen zeigt das gleiche Phänomen. In „Vor dem Sturm“ ist nicht nur die Aktion des Frankfurter Überfalls, auch bloße Begebenheiten wie das Weihnachtsfest, der Theaterabend der Gräfin, die Flucht Levins von Berlin, so sehr Fontane schon auf Menschen tendiert, doch so weit sinnfällig umrissen, als die Romanform, die unlöslich an das Seiende, Gegenständliche geknüpfte, erfordert. Im „Stechlin“ bleiben die wenigen epischen Vorgänge, die gegen den alles überflutenden Gesprächsstrom sich behaupten, die Wahlsitzung im Dorf, der Wahltag in Rheinsberg, die Hochzeitsfeier in Berlin, schemen-

haft und beiläufig, bloße Durchgangspunkte, unliebsame Hemmungen, über die Fontane so schnell als möglich hinwegeilt.

Nicht Willkür läßt uns beim Vergleich mit „Vor dem Sturm“ beharren, um die Qualitäten des „Stechlin“ zu charakterisieren. Ein Blick auf die Meisterwerke würde den Abstand nur verstärken. Man halte einmal die Kasinoszene in „Irrungen, Wirrungen“ mit der des „Stechlin“ (Kap. 21) zusammen. Beide haben eine ähnliche Funktion im Gefüge. Aber die eine ist trotz des scheinbar Episodischen dem Bau fest eingegliedert, freilich auch aufs Gespräch gestellt, doch durch dieses nur dem Fortgang der Handlung und der Menschenschilderung dienend; die andere nicht nur scheinbar, sondern recht eigentlich episodisch. Das Stechlingespräch brauchte weder im Kasino, noch von den Offizieren geführt, könnte ebensogut am Kronprinzenufer bei den Barbys angesiedelt sein. In „Irrungen, Wirrungen“ eine Reihe neuer Figuren, die auch für den Fortgang wichtig bleiben, der gesellschaftlich militärische Umgang Bothos in stärkster Verkürzung gesehen, aber greifbar und wirklich; im „Stechlin“ die gleiche Absicht, aber ohne daß sich mit den neuen Namen die Vorstellung von ihren Trägern verbände: die Stelle lebt von einer Anekdote aus England, gleichgültig, wer sie erzählt, wenn sie nur als Anekdote gut herauskommt.

Es ist der durchgreifende Unterschied des „Stechlin“ von den früheren Werken, daß die Gespräche nicht mehr die Arbeit tun, die Fontane ihnen sonst zumuten durfte: die Handlung in Fluß zu halten und seinen Menschen Lebensodem zu verleihen. Wenn Fontane sonst auf Handlung verzichtete, in „Frau Jenny Treibel“ und den „Poggenpuhls“, trat das Milieu als Wirkungsfaktor an ihre Stelle und das Gesprächhafte wurde nur immer intensiver in den Dienst des Leitsatzes gestellt: Allem vorauf der Mensch! Dem „Stechlin“ mangelt mit der Handlung, dem zeitlichen Verlauf einer bestimmten Geschichte, zwar auch jede Aktivität, aber ohne daß die bauende Kraft eines Milieus dafür Ersatz böte. Und auch der lange Zug von Gestalten, mit jeder Dichtung aufs neue und unverwechselbar vermehrt, gewinnt keinen wesentlichen Zuwachs.

Wer Fontanes Romane einmal in zeitlicher Folge an sich vorübergleiten läßt, wird auch bei Beginn der Lektüre des „Stechlin“ die Gestalten aus „Vor dem Sturm“ noch gegenwärtig haben. Mag das Erlebnis des Werkes noch so weit zurückliegen — Berndt, Levin, Agnes, Renate, Kathinka nicht nur, auch die weniger im Vordergrund placierten Figuren behalten deutliche Umrisse. Baron Bamme, die Schorlemmer, die Hulen, Hoppenmarieken vom Forstacker, sie haften fest in der Erinnerung kraft des einprägsamen Dichterwortes, was auch inzwischen unsere Phantasie an neuen Gestalten der fontanischen Romanwelt aufgenommen haben mag. Vermittelt nun die Bekanntschaft mit den Menschen des „Stechlin“ gleich starke und bleibende Impressionen? Kommt es nicht erst hinterher, erst der nachrechnenden Reflexion zum Bewußtsein, daß Fontane hier eine Fülle von Gestalten aufgeboten hat, wie seit „Vor dem Sturm“ nicht mehr? Es gilt eben von ihnen, was von den Vorgängen gilt: Fontane gibt weniger Menschen, als Anweisungen auf solche. Gewiß, die eine oder andere eindrucksvolle Gebärde bleibt, der alte „Stechlin“ wird sich noch am ehesten neben dem alten Berndt halten können, aber was ist Woldemar neben Levin, Adelheid neben Amelie, was die Barbys neben den Ladalinskis! Wer von Fontane nichts gelesen hat und seine erste Bekanntschaft durch den „Stechlin“ macht, muß notwendig den Eindruck einer wohl reichen Persönlichkeit empfangen, der aber die Gabe der Gestaltung, das Hin-stellen einer Welt von Menschen und Dingen fehlt und die diesen Mangel durch liebenswürdiges Plaudern über all und jedes zu ersetzen sucht.

Die alte Schaffnerin der „Poggenpuhls“ hat noch die volle Plastik des runden, wirklichen Daseins, die Nebenpersonen des „Stechlin“ werden zum guten Teil auf bloße Leitmotive gestellt, was immer eine Verarmung, einen Mangel an wahrhafter Lebensfülle verrät. Unke hat alles „zweideutig“ zu finden, Wrschowitz für „Kritik“ zu schwärmen, die prinzliche Oberförsterin auf „Pflicht“ zu pochen, wie die Ibsensche Marionette, Frau Solneß, aber ohne daß über diese Spruchzettel hinaus das wahrhaft belebende Wort

ihrem Munde entströmte. Was ist nicht der alte Briest, selbst wenn man ihm seine Lieblingsredensart vom „weiten Feld“ nehmen wollte!

Auch die Hauptgestalten bleiben schemenhaft. Die Verlobung Woldemars mit Komtesse Armgard ist so unmotiviert wie der überraschende Selbstmord Schachs, nicht mehr die wirkungsvolle Sparsamkeit, das sprechende Verschweigen des Meisters, sondern ein Erlahmen, wie es einst Zeichen des noch nicht erstarkten Anfängers war. Woldemar könnte ebensogut die Gräfin Ghiberti freien, ohne daß man es als zufälliger empfände. Wir wissen in keinem der drei Menschen Bescheid, so viel sie auch reden, und eben darum nicht, weil sie nur noch Funktionen, nur noch der Gespräche halber da sind, weil Fontane auf das Eigenrecht seiner Gestalten nicht mehr Bedacht nimmt. Die große Auseinandersetzung der „Effi Briest“ zwischen Innstetten und Wüllersdorf ist nur zwischen diesen beiden möglich, was den absoluten Gehalt nicht beeinträchtigt, sondern fördert. Der „Stechlin“ führt in einem ähnlichen Kerngespräch (Kap. 29) Melusine als Partnerin des Pastors Lorenzen ein, und die Wirkung wird lahmgelegt, weil die Altersweisheit Fontanes sich gar zu seltsam und unwahrscheinlich im Munde dieser liebenswürdigen Gesellschaftsdame ausnimmt.

Und so ist es allenthalben. Des Wertvollen im „Stechlin“ vermag sich erst der zu bemächtigen, der mit den stofflichen Vorgängen und Vorwänden des Buches bekannt ist und nun willkürlich auf ein beliebiges Kapitel zurückgreifen kann, um es losgelöst, in reinem Fürsichsein, zu genießen. Dann tritt der außerdichterische Gehalt erst ganz ans Licht. Fontanes „Stechlin“ lebt — wissentlich oder nicht — vom Aussprechen lediglich gedachter Inhalte. In ihm findet sich die einzige Stelle unter den Tausenden von Seiten, die Fontane schrieb, wo die Phantasie, das dichterisch Entscheidende, aussetzt und irrt. Im sechsunddreißigsten Kapitel dämmert zweimal, im Abstand vieler Stunden, der Winterabend — ein Kuriosum in dieser sonst so klaren Romanwelt, das nur erwähnt sein soll, weil es für das Charakteristische des Werkes sehr bezeichnend ist.

Lediglich gedachte Inhalte. Damit sind wir auf die geistige Persönlichkeit zurückverwiesen, als deren Emanationen die Romanreihe von „Vor dem Sturm“ bis zum „Stechlin“ zu betrachten war, die an diesen Dichtungen erst in ihrem objektiven Bestand, ihrer überpersönlichen Geltung sich dokumentiert. Der „Stechlin“ wird für den Fontanekenner zum Fontanebrevier, das freilich keinem den ganzen Umfang seines Lebenswerkes ersetzen kann, aus dem aber allenthalben die vertraute Gestalt vernehmlich redet, nichts Neues und Unerwartetes, aber das Alte bestärkend, das oft Gesagte in prächtiger Spruchweisheit bekräftigend.

Nicht nur der alte Dubslav Stechlin spricht fontanische Ansichten aus, wenn auch in ihm der spezifische Gehalt kulminiert. Über das ganze Buch hin sind viel kluge und gute Worte verstreut, die als solche, als fontanische Aphorismen genommen sein wollen. Daß die Pole seines Wesens, das Märkisch-Heimatliche und das Französisch-Weltmännische in den Gestalten Dubslavs und des Grafen Barby auseinanderträten, stimmt nicht recht. In beiden sind beide Elemente seiner Natur verfangen. Dubslav ist trotz seines Einsiedlertums kein bloßer märkischer Junker, übt kräftige Heimatskritik und hat zeitweilig den Zug in die Fremde, und Barby, der ehemalige Londoner Botschaftsrat, lebt viel zurückgezogener, ist mit seinem „kleinen Kreis“ viel exklusiver und konservativer, als er mit seiner Vorliebe für englische Freiheit und gesellschaftliche Inszenierung des Lebens Wort haben möchte. Sollte mit den beiden Gestalten wirklich ein Gegensatz beabsichtigt gewesen sein, so wäre er nicht recht herausgekommen, wie manche andere dichterische Intention des Werkes von dem durchgehenden persönlichen Drang nach Bekenntnis verwischt worden.

Und der „Stechlin“ ist auch kein politischer Roman, wie ihn Fontane einmal brieflich bezeichnet. Er ist unpolitisch wie Dubslav, wie Fontane selbst, von beiden gilt die Meinung Woldemars über seinen Vater, daß er „wohl das Zeug habe, mit viel gutem Menschenverstand und noch mehr Eulenspiegelei seine Meinung über allerhand politische Dinge zum besten zu geben; aber im

Reichstage fach- und sachgemäß zu sprechen, das konnt' er nicht und wollt' er auch nicht". Dubslav nimmt seine Niederlage bei der Wahl in Rheinsberg-Wutz so wenig tragisch, wie es nur ein unpolitischer Mensch kann, er ist innerlich frei, das Liberale bei ihm Hausatmosphäre, aber er lacht über den Parteiliberalismus. „Ich bin nicht für die patentierte Freiheit der Parteiliberalen, aber ich bin doch für ein bestimmtes Maß von Freiheit überhaupt." Sowenig sich der Alte mit seiner Schwester Adelheid, dieser „Melange von Königin Elisabeth und Kaffeeschwester" verträgt, darin stimmen beide überein, daß sie die patentierte Freiheit nicht hoch anschlagen. „Freiheit ist gar nichts; Freiheit ist, wenn sie sich versammeln und Bier trinken und ein Blatt gründen" — dieser Ausspruch Adelheids könnte auch von Dubslav sein.

Aber an der Freiheit, die Pastor Lorenzen vertritt, läßt er nicht rütteln, was auch die bornierte Mittelmärkerin gegen ihn vorbringen mag. „Frei, aber nicht frech", ist sein Satz, und da der als sozialdemokratisch verschrieene Pastor wie eine Verkörperung dieses Satzes vor ihm wandelt, hat ihm Dubslav nicht nur die Erziehung seines Sohnes überlassen, sondern bleibt auch voll menschlichen Vertrauens gegen den Seelenhirten seiner kleinen Stechlingemeinde, wo er nicht mehr versteht. Woldemar weiß an Lorenzen nichts Besseres zu rühmen, als daß er „reinen Herzens" ist. Von diesem menschlichen Kern aus will Fontane die Ansichten des Pastors betrachtet wissen, die eben viel mehr als Ansichten sind, tiefe, in einem reichen und langen Leben gereifte Erfahrung eines gütigen Weltweisen, der es mit dem Überkommenen hält solange wie möglich und mit dem Neuen nur soweit es sein muß. „Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben." Dieser lebendigen und überpolitischen Weisheit ist jeder Kastengeist fremd, jeder aufgesteifte Patriotismus verhaßt. Sie verfällt ebensowenig der „naiven Neigung der Obersphäre,

alles Preußische für eine höhere Kulturform zu halten", noch dem Fehler, mit den Jungen und Jüngsten durch dick und dünn zu gehen. Das weise Sowohl-alsauch, das wir für die geistige Persönlichkeit Fontanes als Norm erkannten, ist der unausgesprochene, aber allenthalben wirksame Leitsatz auch im „Stechlin". Dubslav-Fontane bekennt: „Ich bin kein Frondeur. Fronde mir gräßlich und paßt nicht für uns. Bloß mitunter, da paßt sie vielleicht doch." Oder: „Es heißt immer, der Adel gehöre auf seine Scholle, und je mehr er mit der verwachse, desto besser sei es. Das ist auch richtig. Aber etwas ganz Richtiges gibt es nicht."

Und doch ist auch der alte Stechlin kein Relativist, im „Stechlin" nirgends einer geistigen Saloppheit das Wort geredet. Fontane vergißt nicht, den ausgesprochenen Ordnungssinn Dubslavs zu betonen, und läßt ihm später seine eigene und oft befolgte Lebensmaxime: fortiter in re, suaviter in modo nachsagen. Es fällt Dubslav schwer, die Respektsperson zu spielen, und er braucht es auch nicht, weil er respektiert wird. Er ist vertraut ohne Vertraulichkeit mit seinem treuen Diener Engelke, gern in guter Gesellschaft, aber ohne rechtes Freundschaftsbedürfnis, da er als markante Persönlichkeit die Schwächen der anderen zu schnell durchschaut. Immer wieder fühlt man sich über Dubslav zu Fontane zurückverwiesen und spürt, was er als Wesentliches, Charakteristisches, Wertvolles empfand und empfinden durfte. Beide sind Feinde jeder Überheblichkeit, reflexiv genug, um stets die Kehrseite der Medaille zu sehen, wofür Dubslav den Ausdruck „gemischte Gefühle" gebraucht, beide sind Causeure und hören es nicht ungern, wenn man sie Causeure nennt, sind manchmal ein bißchen „ungenierter im Ausdruck, als man vielleicht sein sollte", aber nie frivol, preisen, jeder Kopfhängerei abhold, Güte und Heiterkeit als des Lebens Bestes und hätten überhaupt wenig an der lieben Gewohnheit des Daseins auszusetzen, wenn „das verdammte Geld" nicht wäre. Dies konnte Fontane Dubslav nicht ersparen, daß auch er „von schwachen Mitteln" ist. Es hat die gleichen Gaben und Vorzüge im Gefolge, die nun auch Dubslav zugute kommen, auch

dieser als Vorzüge empfindet, voran die kleinen Freuden des Alltags. Wie der greise Fontane auf die Frage, ob ihm „in dieser Welt überhaupt noch was gefällt?“ lächelnd antwortete: „Lieber Freund, mir gefällt noch allerlei“ und unter anderm auf das erste Tiergartengrün und etwa einen „Backfisch mit einem Mozartzopf“ hinwies, so überdenkt der alte Dubslav im Vorfrühling seines Gartens mit stillem Behagen, wie manche Freude das Leben doch noch immer habe: die Parkbäume und den Buchfink, der so ohne Scheu auf seinen Tisch flattert, und die kleine Agnes mit dem roten Strickstrumpf, die immer um ihn ist.

Dubslav und Fontane sind ausgesprochene Anekdotenliebhaber, treten gern fürs Kleine, Nebensächliche ein und für den rechten Mittelweg. „Ich habe mal gehört, unser märkisches Land sei das Land, drin es nie Heilige gegeben, drin man aber auch keine Ketzer verbrannt habe. Sieh, das ist das, worauf es ankommt, Mittelzustand, — darauf baut sich das Glück auf.“ Aber auch das Große und Unalltägliche, das Heldische kommt im „Stechlin“ zu seinem Recht. Dubslav-Fontane blickt zu Friedrich dem Großen bewundernd auf, beruft sich nicht nur bei den Bekehrungsversuchen der Oberförsterin und des Superintendenten energisch auf den Alten von Sanssouci, der es auch mit seinem „nach eigener Fasson selig werden“ richtig getroffen habe, sondern will selbst seinem lieben Pastor Lorenzen ernstlich böse werden, als dieser gegen das Heldische zu polemisieren scheint. Er hat zwar selbst gelegentlich mit Fontane causiert: „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage“, aber nun bekennt er ebenso fontanisch: „Ich spiele mich persönlich nicht auf Heldentum aus, Renommieren ist ein elendes Handwerk; aber das darf ich sagen: ich liebe das Heldische. Und Gott sei Dank kommt dergleichen immer noch vor.“ Es ist aber nur ein scheinbarer Gegensatz, der sich in diesem wichtigsten Gesprächsstück des „Stechlin“ zwischen Dubslav und Lorenzen auftut. Beide vereinigen und vergleichen sich, als der Pastor die schönste aller von Fontane erzählten Anekdoten, vom Nordpolfahrer Greeley, berichtet hat, und damit zum Sprecher

eines stillen Heldentums geworden ist, das im Dienst eines allereigensten, allerschwersten, dem geschriebenen Gesetz widersprechenden Entschlusses herangereift ist. Fontanes Individualismus und allgemeine Menschenliebe haben da noch eine letzte Durchdringung, ein vollkommenes Symbol gefunden.

Schon in „Vor dem Sturm" ging allem vorauf der Mensch. Und doch wurden in Berndt vernehmliche Zweifel laut, daß der Mensch das Maß der Dinge sei. Im „Stechlin" durfte auch diese Alternative nicht fehlen. Dem höchsten Preis des Individuellen folgt die vergleichende Einsicht: „Das ‚Ich' ist nichts — damit muß man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er ‚Tod' heißt, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn." Naturgebot und gesellschaftliche Konsequenzen, das Ich und die Ordnung, das Individuelle und das Gesetzliche sind in den letzten Gesprächen des sterbenden Stechlin noch einmal auf die charakteristische fontanische Formel gebracht, einen fruchtbaren Widerstreit, einen ehrenvollen, tätigen Frieden feindlicher Mächte.

Fontane durfte am Ende in Dubslav, der still und schmerzlos das Zeitliche segnet, seinen eigenen schönen Tod vorausahnen und — hoffen. Die Grabrede Lorenzens auf seinen alten Patronatsherrn ist schon bei der Berliner Totenfeier mit Recht von Erich Schmidt für die Manen des Dichters in Anspruch genommen worden. „Sah man ihn, so schien er ein Alter, auch in dem, wie er Zeit und Leben ansah; aber für die, die sein wahres Wesen kannten, war er kein Alter, freilich auch kein Neuer ... Er war recht eigentlich frei. Wußt' es auch, wenn er's auch oft bestritt. Das goldene Kalb anbeten, war nicht seine Sache. Daher kam es auch, daß er vor dem, was das Leben so vieler andrer verdirbt und unglücklich macht, bewahrt blieb, vor Neid und bösem Leumund. Er hatte keine Feinde, weil er selber keines Menschen Feind war ... Er hatte die Liebe. Nichts Menschliches war ihm fremd, weil er sich selbst als Mensch empfand und sich einer menschlichen

Schwäche jederzeit bewußt war . . . Er war das Beste, was wir sein können, ein Mann und ein Kind."

Aber wir wollen doch nicht diese Grabrede das Letzte sein lassen, nicht feierlich werden, wo es den Abschied von einem so ganz Schlichten und Unfeierlichen gilt. Wenden wir lieber den Blick noch einmal zum lebenden Dubslav zurück, dem Lorenzen seinen letzten Krankenbesuch macht. Da sagt der Alte schalkhaft: „Endlich. Wo bleiben Sie? Sterben und verderben kann man. Und das heißt dann Seelsorge." Und Lorenzen, wie weh es ihm auch ums Herz ist, antwortet in gleichem Ton, aber aus innerster Wahrheit und Überzeugung: „Herr von Stechlin, Ihre Seele macht mir, trotz dieser meiner Vernachlässigung, keine Sorge, denn sie zählt zu denen, die jeder Spezialempfehlung entbehren können. Lassen Sie mich sehr menschlich, ja für einen Pfarrer beinah lästerlich, sprechen. Aber ich muß es. Ich lebe nämlich der Überzeugung, der liebe Gott, wenn es mal so weit ist, freut sich, Sie wiederzusehen."

Wer wollte zweifeln, daß das gleiche Wohlgefallen im Himmel war, als sich das Urbild des alten Dubslav Stechlin zu gleicher Wanderung anschickte?

Fünfter Teil

Das sekundäre Schaffen

1. Die epischen Nebenwerke

Fontanes wesentliche Werke, von seinem spezifischen Sein und Leben geformt, mögen sie nun An- und Abstieg oder Gipfelpunkte seines Schaffens bedeuten, grenzen sich als Einheit nach außen hin gegen einen Kreis von epischen Produkten ab, die aus verschiedenen Ursachen belanglos geblieben oder mißraten sind. Ihre starken Mängel treten heute auffälliger hervor, als ihre schwachen Qualitäten. Sie bedeuten Nieten, tote Punkte der Produktion, wie es deren bei jedem fruchtbaren Künstler gibt. Wer nicht mit spärlichen Kräften und Stoffen ängstlich Haus halten und die möglichste Vollkommenheit jedes einzelnen Gebildes unter allen Umständen anstreben muß — Künstler mehr des angespannten Willens als der inneren Fülle — ist reich genug, um nicht außerhalb des Schaffens, sondern im Schaffen selbst ausruhn zu können. Die Resultate solcher Stagnation pflegen als selbständige Werke minderwertig, oft wertlos und erst in ihrer Beziehung zum Verfasser recht begreiflich zu sein. Das ist dann freilich eine lediglich private Notwendigkeit, aber sie wirft ein willkommenes, schärferes Licht auf die in sich abgerundeten Schöpfungen, die eigentlichen Objekte der Dichtungsgeschichte nicht nur, sondern auch der monographischen Betrachtung.

Fontanes erstes Zufallsprodukt dieser Art ist der Wiener Eheroman „Graf Petöfy", Sommer 1880 begonnen, 83 weitergeführt und vollendet. Die zeitliche Nachbarschaft des „Schach von Wuthenow" wird stark fühlbar, nach rückwärts führen Fäden zu „L'Adultera", nach vorwärts zu „Cécile".

Zweierlei läßt den „Petöfy", der nur des gepflegten Stiles willen zu rühmen wäre, mißlingen: der Mangel der ethnographischen Basis und der Ausgang vom Problem, statt vom erlebten Menschen; beides steht in Gegensatz zu Fontanes üblichem Schaffensprozeß.

Wie in „L'Adultera" gibt ein Berliner Gesellschaftsereignis den Anstoß und Stoff. Eine beliebte jugendliche Künstlerin des Königlichen Schauspielhauses zog sich von der Bühne zurück und heiratete einen ungarischen Grafen in beträchtlich vorgerückten Jahren. Sei es nun, daß die Schauspielerin als Persönlichkeit Fontane nicht interessierte (als Theaterkritiker kannte er sie sehr wohl), sei es, daß der ungarische greise Freier seinem Empfinden ferner stand als etwa der Berliner Kommerzienrat van der Straaten, jedenfalls hat keine der beiden Gestalten seine dichterischen Kräfte zur Anspannung gebracht. Der Ausgangspunkt beim „Petöfy" ist ähnlich wie beim „Schach": das Problem interessiert Fontane mehr als seine menschlichen Träger, von ihm geht er aus, der nach Jahren so ungleichen Heirat, und konstruiert aus dem vorliegenden Faktum gedanklich die Ursachen und Folgen. Das Resultat ist ein Stück Problemliteratur im bedenklichen Sinn: die aufgeworfenen Fragen werden nicht gelöst durch Gestaltung, sondern beredet, ja zerredet durch Menschenmaschinen.

Die psychologische Charakteristik bleibt durchweg auf dem Niveau des üblichen Unterhaltungsromans. Fontane macht für seine Durchschnittsfiguren starke Anleihen bei der epischen Requisitenkammer. Der Mangel an Individualität, die konventionelle Verblasenheit tritt deutlich hervor, wenn man nur einen Augenblick die Dienerin und Freundin Franziskas, Hannah, neben die Roswitha der „Effi Briest", Phemi, die Gefährtin der Sommerfrische, neben die Rätin Zwicker, Egon neben Gordon, Adam neben van der Straaten, Judith neben die Tante Domina aus dem „Stechlin" denkt (Menschen der Berliner Romane, die an ihrer Stelle ähnliche Wirkungen auszulösen haben). Den Petöfygestalten fehlt der geheime Lebensmittelpunkt, sie sind teils abgeleitet, teils konstruiert, Schemen ohne Eigenwillen und Eigenwachstum, mit und aus denen

sich das Widersprüchlichste folgern läßt. Eine Gestalt wie Phemi ist nur Funktion; zweckhaft ins Vulgäre hinabstilisiert, soll sie Franziska heben, für die Adelswelt möglich machen. Ihr „Geist" könnte auch von einem geschickten Literaten herrühren, wie dergleichen genug in Berlin und Wien Romane geschrieben haben und noch schreiben.

Franziska ist nun freilich vom Autor als Gegenbild der saloppen und unbedenklichen Theaterkollegin geflissentlich herausgestrichen, aber selbst bloße Dame, vom Menschentum zu geschweigen, ist sie nicht, sondern will und soll auch sie nur sein. Fontane zeigt wohl die Elemente auf: Geist, Charme, Pikanterie, Klugheit, kühle Berechnung nach außen hin und im Bewußtsein, latente Leidenschaft im Unbewußten, — aber er bleibt den Zusammenschluß zur menschlichen Einheit schuldig. Und auch Graf Adam ist nur gewollt, nicht gesehen, wird wie Schach in der Reflexion der anderen vielfach gespiegelt und von Fontane ausgelegt, ohne daß ein Was vorhanden wäre, das ausgelegt und gespiegelt werden könnte. Er ist errechnet als bloßer Bedeutungswert des gedachten Problems.

Der Vergleich mit „Schach" läßt sich noch weiter führen, ohne daß dem besonderen Charakter des „Petöfy" Zwang geschähe. Die Retortenmenschen werden allenthalben zurechtgerückt, dem Problem entsprechend umgebogen. Mögen es nun nachträgliche Schlechtbesserungen sein, mit denen Fontane nach der ersten Niederschrift aufsteigende Zweifel an der Glaubhaftigkeit der Entwicklung zu beseitigen suchte, was aus brieflichen Zeugnissen zu schließen wäre (an seine Frau am 15. Juni und 13. August 83) und das Wahrscheinlichere ist, so wie diese Stellen sich jetzt als Drücker und psychologische Wegweiser aus der fließenden Prosa herausheben, — mögen sie schon in der durch und durch reflektierten Anlage des Werkes enthalten sein: die leidenschaftliche Wallung der Franziska, ihre Konversion, der Selbstmord Graf Adams bleiben floskelhaft ohne die Erhärtung der dichterischen Form, wie die Konversion der Victoire und der Selbstmord in der Schach-Novelle. Das hat Fontane selbst gefühlt, als er in gedanklichen

Vorwegmotivierungen das Spätere anklingen ließ. Das überpronozierte Selbstmordgespräch im 3. Kapitel ist ein Fehlgriff, der eine dichterische Entwicklung, wäre sie möglich gewesen, von vornherein unterbunden hätte, die Bewegung des Ganzen zentrifugal, nach einem tendenziösen Ziel hin einstellt. Die nüchterne Klarheit, die Herrschaft des Verstandes statt der künstlerischen Sinnlichkeit, durchdringt von diesem entscheidenden Auftakt aus das ganze Werk, mag nun Adam-Judith (Kap. 10), Adam-Franziska (Kap. 11), Franziska-Hannah (Kap. 12) oder Fontane selbst zum Problem reden. Es fehlt die menschliche Substanz, die das Reden dichterisch erst sinnvoll machte.

Die Debatten bilden nicht an den Menschen, modellieren sie nicht. Fontanes dominierendes Gestaltungsmittel, die Gespräche, versagt, sie isolieren sich, aber nicht wie beim späten Stechlin-Fontane zu wertvollen Bekenntnissen des Dichters, sondern zu Plaudereien eines beliebigen Geistreichlers. Es ist gleichgültig, ob die Gestalten leblos bleiben, weil die Gespräche uncharakteristisch sind, oder ob die Gespräche versagen, weil das Gestaltenerlebnis im „Petöfy" fehlt. Das eine wäre mehr ein technisch-ästhetischer, das andre ein mehr seelisch-gehaltlicher Ausfall. Man spricht über all und jedes, manches beliebte Thema, das in andren Romanen Fontanes formkräftig ausgenutzt wird, bleibt im „Petöfy" bloßer Rohstoff (Graf Adam, um ein Beispiel zu nennen, spricht nur über Zola, weil ihn Fontane zufällig als Lektüre in die Sommerfrische mitgenommen hatte). Der Gefahr, sich zu verplaudern, die dem Causeur immer nahe lag, mag er im „Petöfy" noch durch einen besondern Umstand, die Funktion der Franziska als Unterhaltungsgattin des Grafen Adam, verfallen sein.

Nur die norddeutschen Swinemünder Einlagen (Kap. 9 und 22) lassen einen fast körperlichen Duft von Wirklichkeit einströmen. Sie sprengen den Rahmen des Werkes, heben sich zu ihrem Vorteil und zum Nachteil des Romans heraus, weisen, wenn auch gedanklich motiviert, durch ihr bloßes Dasein mit störender Deutlichkeit den Nährgrund von Fontanes Stärke und die Ursache der Schwächlichkeit

des „Petöfy": die ethnographische Basis nordischen Bodens, ohne den Fontane nicht mehr Fontane ist und seine dichterische Kraft verliert. Nicht nur die Menschen bleiben leblos im „Petöfy", auch die gewählten fernen Schauplätze sind dichterisch nicht bezwungen. Fontanes Wien ist so wenig wienerisch, wie sein Schloß am Arpasee samt seinen Insassen etwas mit dem wirklichen Ungarn zu tun hat. Er war wohl um Lokalkolorit bemüht, aber die paar Straßennamen, die Sorge um steirische Spezialheilige, die Anrufung Lenaus bleiben ein spärlicher Behelf. Die große Abendgesellschaft des Grafen in Wien und der Besuch der ungarischen Adeligen auf Schloß Arpa werden mit gutem Grund nur erwähnt, in der epischen Darstellung übersprungen, während solche Diner-, Gesellschafts- und Besuchsszenen sonst zum ehernen Bestand seiner Romanwelt gehören. Fontanes Unvermögen, sich in ein ihm gänzlich fremdes Milieu und Menschentum hineinzuversetzen, ließ seinen Instinkt richtig verfahren, wenn auch die negative Tugend des Weglassens noch keinen positiven Gewinn für den Roman bedeutet. Diese Lücken reden eine verräterische Sprache.

Der Mangel an lebendiger Atmosphäre und Szenerie wird im ungarischen Teil noch stärker fühlbar, weil da das eigentliche Thema, das Eheproblem, auf weite Strecken verabschiedet wird. Wie weiß Fontane in der nach dem „Petöfy" vollendeten „Cécile" unterirdisch vorzurücken, den schildernden Thaler Teil für die psychologische Führung zu nutzen! Im „Petöfy" ist nicht nur Öslau in Hinsicht der dichterischen Vergegenwärtigung kein Thale, ohne Ferienstimmung und Sommerfrischenluft, die doch offenbar gegeben werden sollte, auch die menschlich-problematische Ausbeute ganzer Kapitel bleibt verschwindend gering, wird erdrückt durch eine Kulissenwelt mit äußerlich romantischem Aufputz. Erst als es zum Ende geht, wird das Problem wieder aufgenommen, erinnert sich Fontane an den Zweck seiner Figuren und löst die logische Rechnung reinlich ohne Rest auf. Das Resultat entspricht dem unkünstlerischen Ursprung des Werkes, das einem abstrakten Gedanken, keiner dichterischen Intuition seine Entstehung verdankte.

Im Oktober/November 1884 hat Fontane eine Kriminalnovelle „Unterm Birnbaum" geschrieben, ohne besonderen schriftstellerischen Ehrgeiz, technisch leger und gehaltlich ohne tiefere Ansprüche. In den ersten Monaten 1885 war sie für den Druck fertiggestellt. Wie wurde Fontane zu der anrüchigen Gattung geführt und wie hat er sich mit ihr auseinandergesetzt?

„Unterm Birnbaum" liegt zwischen dem „Petöfy" und „Quitt", Werken, die mehr mechanisch gemacht als organisch geworden, mehr zweckhaft bestimmt als aus dem Spiel freier Kräfte heraus gewachsen sind. Kriminelle Literatur aber ist schon der Gattung nach zweckhaft, tendenziös, auf Spannung gestellt nicht nur in dem allgemeinsten, dynamischen Sinn, in dem jedes Kunstwerk bei der Rezeption Spannung und Lösung erzeugt, sondern im besondern Sinn des Sensationellen und stofflich Eingegrenzten. Das Wesen und die Wirkung solcher Literaturprodukte liegt immer im Stoff und der Mache, nie in Gehalt und Gestalt. Sie tendieren nur auf die „Lösung" und verlieren mit ihr Leben und Reiz.

Nun sagt zwar Ettlinger in seinem Fontanebuch: „Kriminalstoffe werden bei uns gerne mit Naserümpfen betrachtet und auf die Hintertreppe der Literatur verwiesen; und doch haben erklärte Größen der Weltliteratur — wie Dickens, Balzac, Dostojewski, Zola — sich ihrer bedient und hat neuestens Gerhard Hauptmann eine Anzahl seiner Dramen auf Kriminalfälle gestellt." Aber solche Werke sind eben dann aus bloßem literarischen Geschick oder vitalen Schwung entstanden. Wenn sie stärkere dichterische Werke bergen, bleibt das Kriminelle immer Anlaß oder Gerüst. Ist es nur Anlaß, so kann man von eigentlichen Kriminalgeschichten nicht reden, denn nur Gehalt und Form entscheiden über den Gattungscharakter. Ist es auch Gerüst, Formfaktor, so wird, und mit steigendem Wert um so mehr, ein Mißverhältnis eintreten zwischen dem eigentlichen dichterischen Gehalt und seiner Wirkungsform.

Fontanes Novelle steht zwischen beiden Spielarten in der Mitte. Eine Mordgeschichte gibt den stofflichen Anlaß aber auch die technische Einkleidung als Spannungsgeschichte, und das Interessante

dabei ist die Reaktion Fontanes auf den vorgefundenen Stoff. Trotzdem er ihn als Kriminalfall verarbeitet, ist doch alles Sensationelle unterdrückt oder vielmehr nicht ausgefaltet worden. Fontanes schriftstellerische Art gab die lauten Wirkungen nicht her. Er übergeht den Anschlag und die Vollführung des Mordes, begnügt sich mit kurzen Hinweisen ohne ausführliches Detail und gibt weder ein Verhör noch eine Gerichtsverhandlung mit wirkungsvollen Plaidoyers. Er verzichtet auf das Festmahl des Kriminalschriftstellers von Profession, ja noch mehr: die Geschichte verschmäht von Anfang an die Spannungskomponente: wer hat den Mord begangen? Man weiß, es sind Hradscheck und seine Frau, weiß auch bald, wer eigentlich im Wagen statt Szulskis fortgefahren ist und wo die Leiche liegt. Fontane stellt das Ganze auf die Frage: kommt der Mord überhaupt und w i e kommt er an den Tag? Auf diesen einen Punkt wird die Erwartung zentriert, was schon die ursprünglich geplanten Titel „Fein Gespinst, kein Gewinst" und „Es ist nichts so fein gesponnen" hervorheben sollten.

Kriminalgeschichte also bleibt „Unterm Birnbaum", wenn auch die eigentlich kriminellen Sensationen zum größten Teil wegfallen. Aber merkwürdigerweise gibt nun Fontane auch die Entlarvung Hradschecks, den Höhepunkt des Werkes, fast lautlos, ohne jeden Effekt. Wie das Sterben der Frau unter dem Gesichtswinkel der Entdeckung kaum recht ausgenutzt ist, so wird Hradscheck tot aufgefunden, ohne daß man auch nur die Ursache seines Todes erfährt. Hat er sich, in der Falle gefangen, selbst entleibt, oder ist er einem Schlaganfall erlegen? Fontane begnügt sich, nachdem er schon auf die Bestrafung der Lebenden verzichtet hat, mit dem bloßen An-den-Tag-kommen des Verbrechens. Damit ist der Justiz genug geschehen.

Und sieht man näher zu, so war diese Lösung vielleicht auch die der Geschichte angemessenste. Sie geht freilich auf Kosten der ursprünglichen Anlage, täuscht ein wenig die Erwartung eines wirkungsvoll inszenierten Strafgerichtes, falls man dies überhaupt von Fontane erwarten mochte. Aber andrerseits: traut man Hrad-

scheck, wie er in der Geschichte gezeichnet ist, den Mord überhaupt zu? Ein liederlicher verschuldeter Gastwirt ist er, aber ein Mörder? Man glaubt Fontane seinen Verbrecher nicht recht, dazu ist er zu sehr Bonvivant und hat zuviel von des Verfassers angeborenem Wohlwollen mitbekommen. Was als raffinierte Verstellung wirken soll, die den Verdacht der Täterschaft von ihm ablenkt, seine Gutmütigkeit und Ruhe, wirkt gegen Fontanes Willen als Ausdruck von Wesen. Fontane war unfähig, einen mit allen Wassern gewaschenen Halunken zu zeichnen, was seinem bürgerlichen Menschentum zur Ehre gereicht, aber seine Kriminalnovelle beeinträchtigt. Sie scheitert an dem vornehmen Schriftsteller, der den lauten Wirkungen aus dem Wege geht, und an dem disziplinierten, wohlanständigen Menschen.

Das Milieu ist mühelos und vortrefflich beherrscht, eine Art landschaftlich-kulturellen Komplementes zum historisch gerichteten „Oderland" der „Wanderungen", aber einen Zuwachs von Gestalten bringt der „Birnbaum" nicht. Wie sie einmal technisch benutzt sind, als bloße Faktoren der Kriminalgeschichte, die dann so unkriminell sich entwickelt und verläuft, bleiben sie Fontanes seelischer Mitte fern. Das Wort des Schulzen Woytasch „Kirchenordnung ist gut, aber der Mensch verlangt auch seine Ordnung" streift nur die Oberfläche, in die Gestaltung ist davon wenig eingeflossen. Im einzelnen wird man manches Charakteristische finden. Szulski etwa, zum „Anekdoten- und Geschichtenerzähler von Fach" erhoben, funktioniert in dieser Eigenschaft als Berichterstatter der polnischen Insurrektion, der die Vorliebe des Knaben Fontane in Swinemünde galt. Im Ganzen aber haben wir es auch hier mit einem mißlungenen Produkt zu tun. „Unterm Birnbaum" ist weder eine in sich runde Kriminalgeschichte (Die Motivierung hapert manchmal bedenklich. Muß Szulski gerade bei schlechtestem Wetter fortfahren? Was wäre sonst aus dem Plan der Hradschecks geworden? — Sind die Behörden in Preußen wirklich so lässig wie der Friedrichsauer Amtsrat im achten Kapitel? — Warum geht man bei der Untersuchung dem Erbschaftsschwindel nicht nach, der den Mord

sogleich an den Tag bringen würde?), noch sagt sie über den Verfasser etwas aus, das sich nicht anderswo eindringlicher bekundete.

Auch von dem schlesisch-amerikanischen Tendenzroman „Quitt“ (Entwurf Sommer 1885, Niederschrift Sommer 86, Korrektur Ende 88 bis Anfang 89) wird man das sagen müssen. Er erinnert vielfach an den „Graf Petöfy“, die Ursachen des Mißlingens liegen, ähnlich wie bei dem Wiener Eheroman, im Außermärkischen der Szene, die im ersten Teil nach dem Riesengebirgsdorf Wolfshau bei Krummhübel, im zweiten bis nach der Mennonitenkolonie Nogat-Ehre in den United States führt, und in der Tendenz, die, diesmal ausgesprochen moralistisch, die Geschichte „wie ein Rechenexempel, ganz ohne Bruch“ aufgehen läßt, was Fontane selbst später einem Kritiker gegenüber als Fehler zugestand.

Das Sujet fand sich an Ort und Stelle. Am 3. Juni 85 meldet ein Brief aus Krummhübel, daß „der Schulmeister den Novellenstoff in aller Seelenruhe vortrug“. Dann heißt es vom Entwurf, daß „noch überall das Material fehlt. Von der ersten Hälfte gilt dies halb, von der zweiten, die bei den Mennoniten in Amerika spielt, ganz. Natürlich kann ich mir auch alles erfinden und die ganze Geschichte aus dem Phantasiebrunnen heraufholen, aber besser ist besser. Ich habe nicht die Frechheit, drauf los zu schreiben, ohne Sorge darum, ob es stimmt oder nicht.“

Fontane war ein großer Beobachter, kein Phantasiemensch, ein Realist und Finder, kein Erfinder. Der Phantasiebrunnen ist es recht eigentlich, von dem sein Wort gilt, es „drippelt nur so“. Die Kenntnis Amerikas fehlte ihm gänzlich, ließ sich auch nicht durch Lektüre ersetzen, und so ist der zweite Teil von „Quitt“ das Schwächste an Veranschaulichung geworden, was wir neben dem Wien und Ungarn des „Petöfy“ vom Epiker Fontane besitzen. In der Schilderung der Mennonitengemeinde sind nur die preußisch-norddeutschen Partien mit Leben gesättigt. Wieder sucht Fontane

die Unmöglichkeit, die Fremde zu vergegenwärtigen, mit Eignem und Eigenstem zu kompensieren. Sehr unamerikanisch wird auf Nogat-Ehre von Graf Ziethen in Wustrau, von Fehrbellin, Preußentum und dem Segen militärischen Dienstes, von Düppel und Propreté gesprochen. Obadja, der Gemeindeälteste, stammt aus der Weichselgegend und hat sich trotz vierzigjährigen Aufenthaltes in Amerika einen „altheimatlichen Sinn, ganz besonders aber einen Sinn für provinzielle Sitten und Vorkommnisse bewahrt". Dem angeblichen Sektierer und amerikanischen Farmer guckt der märkische Wanderer über die Schulter. Der „Vollblutmärker" Kaulbars ist die gelungenste Gestalt der Geschichte. Die preußischen Einschläge sprengen durch ihre Wesenheit die aus dem Phantasiebrunnen heraufgeholte amerikanische, wie die Swinemünder Erinnerungen die Wiener Scheinwelt des „Petöfy". Der Berliner Brief von Kaulbars' Schwester Ida, der im achtundzwanzigsten Kapitel zur Vorlesung gelangt, gibt einen Maßstab realistischer Diktion und Fülle, den der Roman durchaus nicht verträgt.

Den Gesichtspunkt, von dem aus Fontane den Stoff gestaltete, ja der die Anregung zum Ganzen gegeben haben dürfte, enthält ein Brief vom 16. Juni 85: „Auf dem Denkmal, das die Förster des Grafen ihrem durch einen Wilddieb erschossenen Kameraden gesetzt haben, steht: ‚Ermordet durch einen Wilddieb.' Ich finde dies zu stark. Förster und Wilddieb leben in einem Kampf und stehen sich bewaffnet, Mann gegen Mann, gegenüber; der ganze Unterschied ist, daß der eine auf dem Boden des Gesetzes steht, der andre nicht. Aber dafür wird der eine bestraft, der andre belohnt; von ‚Mord' kann in einem ebenbürtigen Kampfe nicht die Rede sein." Der Gegensatz von Förster und Wilddieb erscheint Fontane unter der Perspektive von Ich und Ordnung, Freiheit und Herkommen, seinem weltanschaulichen Grundproblem. Aber die Stoffmasse des „Quitt" ist doch nicht gleichmäßig von ihm durchdrungen worden. Fontane war nicht voll ergriffen von den Gestalten des Förster Opitz und Lehnert Menz. Opitz ist ihm sogar stark unsympathisch, er rückt sein Gerechtigkeitsgefühl hie und

da merklich zurecht, wenn die Antipathie überhand nehmen will. Lehnert hat sein Wohlwollen, aber Wilddieb, der einen Förster abschießt, bleibt er trotzdem, es konnte sich für Fontanes Ordnungsgefühl nur um eine psychologische Erklärung handeln. Die Gestalt Lehnerts ist empfunden, aber nur halb, weil seine Rechtfertigung aus dem Hirn stammt, statt aus dem Herzen. Konflikt und Personen werden — das durchlaufende Kennzeichen der geringeren Werke Fontanes — mehr besprochen als gestaltet, mehr bedacht als erlebt.

Daß das volle Ergriffensein fehlt, bekunden die doppelten Ansichten, die Fontane von ein und derselben Sache und Situation gibt, die vielfachen Spiegelungen, die wir aus dem „Schach“ kennen und einen Reichtum vortäuschen möchten, der bloße Ziel- und Wahllosigkeit ist. Schon die leisen ironischen Untermalungen und Verzeichnungen im ersten Teil (Lehnerts Mutter im Kretscham), die manchmal bis zur Karikatur gehen (Opitz in der Laube), gehören dahin. Fontanes Berliner Witz ist Laune seiner Menschen oder Verstärkung der gegebenen Stimmung. Die Ironien in „Quitt“ sind Verulkung, Brechung der Stimmung, Zwiespalt zwischen Dichter und Darstellung, eine verdächtige Distanz. Die ganze Schilderung des Sektiererwesens im amerikanischen Teil, Obadjas vor allem, hat ihren dauernden Widerpart in L'Hermite. Die skurrile Komik der kettle-drums ist nicht zum kleinsten Teil von der Suggestion mitbestimmt, daß es sich um Vorgänge handelt, die um ihrer selbst willen eine Schilderung nicht lohnten. Lustig ist sie gewiß, aber die Bekehrung Lehnerts im Heilsarmeestil, das Begräbnis von Freund Gunpouder-Face im Indianerdorf mit L'Hermite als stellvertretendem Paukenschläger des zu ehrenden Toten und andres mehr zeigen doch auch, daß Fontane eine stoffliche Vorlage, die er episch nicht bezwingen konnte, ins Spielerische verkleinerte. Seine unepische Haltung neigt in „Quitt“ zur „romantischen Ironie“, für die er in fruchtbareren Zeiten um so weniger übrig hatte, je objektiver er ohne falsche Freiheit seinen Stoffen gegenübertrat.

Die eigentliche Tendenz, schon im Titel enthalten, greift erst im zweiten Teil mechanisch in den Gang der Geschichte ein. Im ersten bleibt das Schicksal noch den Charakteren verbunden. Fontane bereitet in den ausführlichen Gesprächsexpositionen und den folgenden Kapiteln den Anschlag Lehnerts psychologisch sorgsam vor, er zeigt, wie die Charaktere der beiden Unversöhnlichen Haß und Rache bedingen. Freilich wird auch dabei schon ein weitgehender Kultus mit dem Zufall getrieben (Lehnert will dem Schicksal, Kapitel 11, den Ausgang anheimstellen), aber diese Stellen, so auffällig sie hingesetzt sind, lassen sich doch noch als Unschlüssigkeit, als menschliche Charakteristik deuten. Erst in der überaus bezeichnenden Duellszene, die in straffer Kürze mit raffinierter Berechnung ein falsches Gleichgewicht herzustellen weiß, wird es wahrscheinlich, daß dem Schicksal, das von außen stößt, in diesem Werk mehr Raum und Gewalt gegönnt sein dürfte, als sonst bei Fontane. Opitz ist der Aggressive, aber er hat das „Recht" auf seiner Seite. Wenn er auch etwas schnell losdrückt — der Ordnung ist genug geschehen mit der dreimaligen Aufforderung „Gewehr weg". Vor dem geschriebenen Gesetz ist er schuldlos. Aber Fontane läßt das Schicksal, dem Lehnert den Ausgang anheimgestellt hat, gegen Opitz eingreifen. Sein Schuß versagt. Nun erst glaubt Lehnert sich berechtigt, den Angriff zu erwidern. Aber nun ist es kein Kampf mehr Mann gegen Mann, wie noch vor wenigen Augenblicken, nur noch die Erschießung eines Wehrlosen; freilich seines Feindes, der ihn zuerst erschießen wollte, aber in seiner Eigenschaft als Förster auch erschießen mußte und durfte.

Die latente Dialektik der kurzen Szene gibt den Schlüssel zum Werk. Es ist entstanden und leidet an der zwiespältigen Stellung Fontanes zum Lehnert/Opitz-Konflikt. Die klare Gestaltung erforderte ein Entweder-Oder, eine eindeutige Parteinahme, Fontanes weises Sowohl-alsauch war hier nicht am Platz. Die Ordnung, durch den antipathischen Opitz vertreten, bleibt in „Quitt" bloße Satzung (Innstetten), das sympathische Ich Lehnerts steht gegen die Ordnung an, ohne sie später als innerste Lebensbasis seiner

selbst zu begreifen (Lene und Botho). Diese Fügung, durch die unglückliche Stoffwahl mitveranlaßt, reißt Ich und Ordnung, die sonst von einer seelischen Mitte gehaltenen und gebundenen Polaritäten seiner ethisch-sozialen Welt zu unversöhnlichen, blinden Widersprüchen auseinander. Aus der beseelten Ordnung wird ein fremdes, lebloses Gesetz, aus dem in Selbstbestimmung und -beschränkung freien Ich wird ein ungezügeltes Triebwesen, das dem blinden Schicksal machtlos anheimgegeben ist. Wenn Fontane die Bekehrung Lehnerts und das Heilstum des Obadja durch L'Hermite und Gunpowder-Face glossiert, so wird diese Gestaltung instinktiv auch dadurch veranlaßt worden sein, daß das Schicksal doch am Ende gegen Lehnert verhängnisvoll einzugreifen bestimmt war, die mennonitische Erleuchtung also eine füllende Episode im Roman, ohne Anteil an der inneren Form, bleiben sollte. Wäre Lehnerts „Schuld" durch Reue und tätiges Leben gesühnt — ein Ausgang, der sich sehr wohl im Roman und als Wunschbild des Dichters denken ließe —, dann wäre nicht nur der jetzige Schluß sinnlos, sondern der gesamte Schicksals- und Zufallsapparat. Fontane wollte aber nicht an die Möglichkeit einer vollen Sühne glauben, trotzdem er für Erschießung statt Mord plaidiert hatte, und so mußte der Apparat mit der moralischen Schlußtendenz „Quitt" in Wirkung treten. Der Tod Lehnerts und die Auffindung der Leiche wird bis in Einzelheiten dem Opitz-Fall im ersten Teil nachgebildet. Andrerseits wollte aber Fontane wiederum nicht dem Zufall und Schicksal all und jedes anheimstellen, die Menschen zu Marionetten erniedrigen. So setzt er denn eine innere Läuterung Lehnerts ins Werk, die nun ebenfalls im Halben stecken bleibt, weil sie durch die Gegentendenz gehemmt wird.

Zum Zwiespalt der inneren Form gesellt sich der klaffende Bruch der äußeren. Von der schlesischen Gebirgswelt, die Fontane als langjähriger Besucher kannte und leidlich abschilderte, führt kein Weg nach Nogat-Ehre, wenn auch der Übergang durch mehrfache Vorerwähnung gesucht wird. Denn Lehnert Menz ist nicht Zentrum, verbürgt nicht die Einheit des Werkes wie Effi Briest.

Die Schicksalsverwendung in „Quitt" läßt eine Charakterentwicklung nicht aufkommen. Rohstoff bleibt fast alles, was im amerikanischen Teil des Romans vorgeführt wird.

Das weitaus bedeutendste der epischen Nebenwerke Fontanes ist der Roman „Unwiederbringlich" (erste Niederschrift in den letzten Monaten 1887, beendet Spätsommer 90). Er fand zu des Dichters Freude den vollen Beifall und die Bewunderung Conrad Ferdinand Meyers, und Helene Herrmann möchte ihn sogar in unmittelbare Nachbarschaft der „Effi Briest" stellen. Nun sind gewiß Meyers Worte nicht zu hoch gegriffen: „‚Unwiederbringlich' ist wohl das Vorzüglichste, was die Deutsche Rundschau in der reinen Kunstform des Romans je gebracht hat. Feine Psychologie, feste Umrisse, höchst lebenswahre Charaktere und über alles doch ein gewisser poetischer Hauch." Aber trotz dieser Vorzüge, die das Werk weit über den „Petöfy" und „Quitt" heben, ist doch die letzte Entwicklung, der Ausgang der Geschichte, auf den in der überlieferten Fabel der Schwerpunkt fällt und der auch Fontane erst zur Gestaltung reizte, ohne Glaubwürdigkeit geblieben. Ihn kannte Meyer noch nicht, als er sein günstiges Urteil über den laufenden Roman der Deutschen Rundschau abgab. Er mißlingt aus denselben Gründen wie die andren in diesem Kapitel betrachteten Werke.

Über den Stoff berichtet ausführlich ein Brief Fontanes vom 21. November 88 an Rodenberg. „Graf Pl. auf Schloß J. in Strelitz, Kavalier comme il faut, Ehrenmann, lebte seit achtzehn Jahren in einer glücklichen Ehe. Die Frau siebenunddreißig, noch schön, etwas fromm (die Strelitzer tun es nicht anders). Er Kammerherr. Als solcher wird er zu vorübergehender Dienstleistung an den Strelitzer Hof berufen. Hier macht er die Bekanntschaft eines jungen pommerschen Fräuleins v. D., eines Ausbundes nicht von Schönheit, aber von Pikanterie. Den Rest brauche ich Ihnen nicht zu erzählen. Er ist behext, kehrt nach J. zurück und sagt seiner Frau: sie müßten sich trennen, so und so. Die Frau, tödlich

getroffen, willigt in alles und geht. Die Scheidung wird gerichtlich ausgesprochen. Und nun kehrt der Graf nach Strelitz zurück und wirbt in aller Form um die D. Die lacht ihn aus. Sie steht eben auf dem Punkte, sich mit einem ebenso reichen, aber unverheirateten Herrn aus der Strelitzer Gesellschaft zu verloben. Der arme Kerl, er hat die Taube auf dem Dach gewollt und hat nun weder Taube noch Sperling. Alles weg. Er geht ins Ausland, ist ein unglücklicher, blamierter und halb dem Ridikül verfallener Mann. Inzwischen aber ist die älteste Tochter, die beide Eltern gleich schwärmerisch liebt, herangewachsen. Es spielen allerhand Szenen in der Verwandtschaft. Versöhnungsversuche drängen sich, und das Ende vom Liede ist: es soll alles vergessen sein. Zwei Jahre sind vergangen. Die Frau willigt ein, und unter nie dagewesener Pracht, darin sich der Jubel des ganzen Landes Strelitz mischt, wird das geschiedene Paar zum zweiten Male getraut. Alles steht Kopf. Der Hof nimmt teil. Telegramme von Gott weiß woher, Musik und Toaste. Plötzlich aber ist die wieder Getraute, die wieder Strahlende, die wieder scheinbar Glückliche von der Seite ihres Mannes verschwunden, und als man nach ihr sucht, findet man sie tot am Teich. Und auf ihrem Zimmer einen Brief, der nichts enthält als das Wort: Unwiederbringlich.

Dies ungefähr das, was mir Frau B. in Damenstil und Damenhandschrift schrieb. ‚Ich könnte damit machen, was ich wolle — ich hätte es zu freier Verfügung.‘ Ich bin aber doch ein kluger Feldherr gewesen und habe die Geschichte nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transponiert, so daß sie jetzt zu kleinerem Teil auf einem Schloß in der Nähe von Glücksburg, zu größerem in Kopenhagen und auf der Insel Seeland spielt. Solche Transponierung ist nicht leicht. Ich ging sämtliche deutsche Höfe durch. Nichts paßte mir. Als ich aber Nordschleswig und Kopenhagen gefunden hatte, ‚war ich raus‘. Nur Strelitz selbst wäre vielleicht noch besser gewesen und hätte meiner Geschichte den Ton des politisch Satirischen gegeben. Nun klingt viel nordisch Romantisches mit durch.“

Die Transponierung des Stoffes glückte Fontane vollkommen. Wenn man es nicht wüßte, würde keine Stelle des fertigen Werkes verraten, daß Milieu und Geschichte nicht miteinander gegeben waren, sondern aufeinander bezogen wurden. Das Schleswig-Holsteinsche und Kopenhagensche bedeutet denn auch nur eine Gebietserweiterung über Berlin und Norddeutschland hinaus, die Fontanes angeborener Natur und Richtung entsprach, nicht einen Gegensatz wie das Wien und Ungarn des „Petöfy", das Amerika in „Quitt". Vielleicht sind die Kopenhagner Kapitel mit ihrem Stadtklatsch, den politischen Debatten, den geschichtlichen und balladesken Exkursen zu breit ausgesponnen, da all dies nur äußerlich bestimmender Einfluß für zwei der drei Menschen ist, von deren Herzensverhältnis der Roman, als dem eigentlichen Gegenstande, handelt. Aber als Umwelt kam es prachtvoll heraus und ist sowohl im Städtischen als im Landschaftlichen fesselnd genug.

Doch mit dem ethnographischen Sieg war das Gelingen des Werkes noch nicht verbürgt. Wie steht es mit den Gestalten, den Trägern des Konfliktes? Fontane ist auch in dieser Hinsicht in „Unwiederbringlich" glücklicher gewesen als beim „Petöfy", wo er vom Problem, als im „Birnbaum", wo er von der gegebenen Geschichte, als in „Quitt", wo er von der Tendenz ausging und sich bestimmen ließ. „Unwiederbringlich" gründet im primären Menschenerlebnis, Ebba, Holk, Christine sind etwas für sich, ohne daß man sie auf ein Problem, eine Geschichte, eine Tendenz zu beziehen brauchte. Erst durch die Schlußkapitel wird der Organismus des Werkes zerstört. Fontane läßt sich da vom Sujet bestimmen, wird taub gegen die Forderungen, die sein persönlicher Gehalt und das herangereifte Werk von sich aus stellten. Auch „Unwiederbringlich" bleibt schließlich im Stoff stecken, Fontanes Kraft war nicht intensiv genug, dem Roman den eignen Abschluß zu finden und gegen die Vorlage zu erzwingen. Er biegt ihn unter das Joch nicht gerade einer Tendenz, aber eines Vorurteils, einer Voreingenommenheit zugunsten der überlieferten Fabel.

Die Gestalten des Grafen Holk und der Gräfin Christine sind vorzüglich gesehen, Fontane konnte sie aus der Erinnerung an die Konflikte im elterlichen Haus und mit Erfahrungen der eignen Ehe voll aus dem persönlichen Erlebnis speisen. Die Polarität von Ich und Ordnung, die sich in „Unwiederbringlich“ zum Gegensatz von Pflicht- und Temperamentsmenschen spezialisiert, läßt einen eigenartigen Konflikt aufwachsen. Ohne die leicht vulgären Zutaten der Berliner Welt, ohne jede Verletzung der schicklichen Formen, ohne harte Worte und Szenen wird in diesem vornehmen Werke eine Ehe ganz innerlich, ganz lautlos zerrieben. Ebba, die Kopenhagner Hofdame, ist nur der zufällige Anlaß zum Ausbruch des latenten Konfliktes, wenn auch nicht bloße Funktion des Problems, wie Phemi im „Petöfy“, sondern eine wesenhafte, gleich Holk und Christine in aller Lebendigkeit nachgeformte Gestalt. Ihre Weigerung auf Holks Antrag ist ebenso fest in ihrem Charakter begründet, wie die Trennung des scheinbar glücklichen Paares in deren besonderer Menschlichkeit. Christines kühle Tugend, Holks naives Temperament, Ebbas spielerisch nüchterne Pikanterie führen glaubhaft auf dieses Ergebnis zu. Die sorgfältige Verzahnung, die gestuften Überleitungen und kaum merklichen seelischen Verschiebungen, mit denen Fontane sein Werk auf- und der Katastrophe vorbaut, fanden mit Recht den Beifall Meyers, der für diese formende Kraft des fontanischen Schaffens ein kompetentester Beurteiler war.

Umso überraschender wirkt der angeflickte Schluß. Christines Charakter, gerade wie Fontane ihn zeichnet, schließt ein Einlenken nach dem Bruch, der sie aufs tiefste verletzt hat, ganz und gar aus. Und ebenso zufällig bleibt nach diesem Fehlgriff natürlich auch ihr freiwilliger Tod.

Forscht man den Gründen nach, die diese mißliche Wendung herbeiführten, so ist es immer nur dieser eine: daß der überlieferte Stoff den Zug enthielt und Fontanes Plan an ihn anknüpfte. Nach dem zitierten Brief, in dem er das Brouillon seines Werkes referiert, möchte es scheinen, als ob der Schwerpunkt der Ausführung auf den letzten Teil, die Wiederversöhnung und den Tod

der Gräfin, als den eigentlichen Sinn und Kern der Dichtung fallen sollte. Aber er ist bloßes Anhängsel geworden. Die innere Handlung ist mit dem unfreiwilligen Don-Quixotetum des Grafen Holk zu Ende, was freilich keinen befriedigenden Romanschluß in landläufigem Sinne ergibt, aber dem Charakter des Buches und dem Wesen seiner Gestalten mehr entsprochen hätte.

Als ein Kritiker den Tod der Gräfin tadelte, weil er zu stark auf Holk zurückfalle, erwiderte Fontane: „Zu meiner Rechtfertigung kann ich vielleicht sagen: es ist alles nach dem Leben gezeichnet, die Geschichte hat gerade so gespielt. Ich habe nur transponiert.“ Aber dies „nach dem Leben gezeichnet“, ein sehr vager Begriff, kann bei wirklichen Kunstwerken und Dichtungen immer nur ein Vorfinden gewisser stofflicher Motive und Menschenhülsen sein, bei denen alles darauf ankommt, wie und ob überhaupt ein Dichter sie zu nutzen, mit Leben zu füllen vermag, und dies Leben ist dann kein vorgefundenes, sondern fließt aus dem Dichter selbst. Der Einspruch Fontanes zeigt, neben der nicht weiter beklagenswerten Unbekümmertheit um den inneren dichterischen Vorgang, den Punkt, an dem sein Werk formlos blieb, wo er tatsächlich nur noch äußerlich nachzeichnete, statt das Gegebene durch Umformung sich anzuverwandeln. Während er die Werbung Holks und die Weigerung Ebbas im Gegensatz zu seiner „Quelle“, die eine bloße Verliebtheit und eine andre in Aussicht stehende Partie als Beweggründe ansetzt, ganz aus dem Wesen der Charaktere entspringen läßt, läuft die Versöhnung dem Charakter seiner Gräfin zuwider, mag dieser Zug immerhin in der stofflichen Vorlage gegeben sein. Nicht daß der Tod Christinens auf Holk zu stark zurückfällt, ist als Einwand geltend zu machen — das Unverhältnismäßige von Verschuldung und Folge kennt das Leben wie die Kunst und auch Fontane in „Effi Briest“ —, sondern daß er unorganisch bleibt, weil schon die Versöhnung nicht glaubhaft wirkt.

Die einzige Möglichkeit ihrer Motivierung ließ sich Fontane sonderbarerweise entgehen, den Zug der Vorgeschichte: „Inzwischen ist die Tochter, die beide Eltern gleich schwärmerisch liebt, heran-

gewachsen." Dieses Motiv hätte auch zu Fontanes Christine, ihrer Art von Mutterliebe, die mehr Pflichtgefühl als Liebe ist, gut gestimmt. So, wie es jetzt ist, stockt mit der Versöhnung der Lebensstrom, der Puls der Dichtung, und es will wenig besagen, daß Fontane zwischen der zweiten Trauung und dem Tod, die in der gegebenen Fabel sich unmittelbar folgen, einige Wochen verstreichen läßt. Das soll der Motivierung dienen, ist aber nach dem Bruch der Christine-Gestalt verlorne Mühe, nur gesagt und gewollt, nicht getan und geformt.

Mag also „Unwiederbringlich" vor dem „Petöfy" und „Quitt" noch so viele Qualitäten voraushaben, schließlich stört doch wieder die „Geschichte" die objektiven, von den Menschen des Werkes vorgezeichneten Kurven. Man kann vermuten, daß ein besonderer Umstand Fontane gerade am Charakter der Gräfin scheitern ließ. Sie vertritt die Pflicht und Ordnung in jenem äußerlichen Sinn der Opitz und Innstetten, denen er merklich unsympathisch gegenübersteht. Auch seiner Christine merkt man diese Gereiztheit an. Er mag diese Gestalt nicht so völlig miterlebt haben wie Holk und Ebba, und so konnten an ihr am ehesten sich jene stofflichen Übergriffe durchsetzen, die das Werk als Ganzes zum Scheitern bringen.

Nur wenig bleibt über die Plaudereien und Geschichtchen des Buches „Von vor und nach der Reise" zu sagen. Es umfaßt 13 Stücke, die sich über die Jahre 1873—92 verteilen, kleine und kleinste beiläufige Arbeiten, die so anspruchslos aufgenommen sein wollen wie sie geschrieben sind. Fontane konnte sie nachträglich ohne Ausnahme auf das Thema Reise und Reisen beziehen, es gibt eine Art Leitmotiv für die vom Feuilleton über die Skizze zur Erzählung, vom unverbindlichen Geplauder über die bloße Stoffrelation zur Darstellung sich erhebende Sammelpublikation. Nach einem Prolog über das Reisen im allgemeinen ziehen die Sommerfrischen Fontanes, teils als Schauplatz, teils als Rahmen verwendet, vorbei: Thüringen, der Harz, Norderney, Kissingen,

das Riesengebirge. Berlin ist End- und Ausgangspunkt und bleibt einmal, in „Wohin", auch Ziel der Reise.

Der Feuilletonplauderei des Anfangs am nächsten steht der Spaziergang am Berliner Kanal, „Auf der Suche". Fontane wandert durch Berlin wie durch die Mark und weiß das Altbekannte und Nächstliegende zu einer kleinen Entdeckungsfahrt zu nutzen, aus einem scheinbaren Nichts mit seiner beweglichen Sprachkunst eine reizvolle Unterhaltung für den Augenblick zu machen. Auch in den beiden Skizzen „Nach der Sommerfrische" und „Wieder Daheim", die eigne Reiseerfahrungen verarbeiten, persönliche Schwächen in humorvoller Selbsterkenntnis gutmütig verspotten, schwingt die spezifisch fontanische Note vernehmlich mit. Objektiver gerichtet, wenn auch nicht viel mehr als notierte Themen, sind der „Karrenschieber von Grisselsbrunn" und „Im Coupé", ein wenig ausgeführter die von einem glücklichen Motiv getragene, in Stimmung und Einkleidung an „L'Adultera" erinnernde, mit reichlichem Feuilletonwitz ausgestattete Plauderei „Wohin" und der „Letzte Laborant", ein lebendiges Charakterbild aus dem schlesischen Gebirge, im Stil der zahlreichen Porträts der „Wanderungen". Von den schlesischen Skizzen „Gerettet", „Der alte Wilhelm", „Eine Nacht auf der Koppe" werden die beiden ersten zur schriftstellerischen Abrundung auf Pointen gestellt, ein Verfahren, das in der „Frau in meinen Jahren" die an sich ergiebige Idee zu einer Novellette noch stärker beeinträchtigt als das unverarbeitete naturalistisch-szenische Beiwerk.

Die einzige wirkliche Erzählung der Sammlung ist „Onkel Dodo". Von frischester Laune getragen, wird das Thema „Es gibt nichts Schrecklicheres als die Menschheitsbeglücker par force" leibhaft in einer plastischen Gestalt, die man als humoristisches Gegenbild zu Fontanes sanitärer Lebensart und Gewohnheit mit festen Umrissen im Gedächtnis behält. Sie ist der bleibende Gewinn dieser Sammlung, die sonst nur Späne und Reste der Werkstatt zusammenträgt.

2. Kriegsbücher. Autobiographisches. Kritik

Zwölf Jahre lang, von 1864—76, hat Fontane fast „nur in der Zeit- und Kriegsgeschichte gelebt". Die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" lagen mit ihren ersten beiden Bänden vor, als der schleswig-holsteinische Konflikt die große historische Epoche Deutschlands heraufführte. Fontane half erst als Kriegsberichterstatter den Tagesbedarf (Kreuzzeitung, Berliner Fremdenblatt, Vossische Zeitung u. a.) decken und bereiste dann mehrfach die Kriegsschauplätze. Es entstanden nach und nach, von manchem Stoßseufzer begleitet, in umfangreicher, mühselig kompilatorischer Arbeit aus den eignen Berichten und Eindrücken einerseits, mannigfachen Privaterinnerungen, Anekdoten, Feldpostbriefen, Ansprachen, Proklamationen, Armeebefehlen, Publikationen der Generalstäbe, militärischen Fachleute und Zeitschriften andrerseits die dreieinhalbtausend Seiten Lexikonformat, in denen die kriegerischen Vorgänge von 64, 66 und 70—71 für ein breiteres gebildetes Publikum beschrieben sind.

Fontane ist dieser Beschäftigung und ihrer Resultate nie recht froh geworden. Freilich liegen auch manche Äußerungen in diesem Sinne vor, und es ist ganz natürlich, daß er sich bis zu einem gewissen Grade Lust und freien Willen zu der Fronarbeit der Kriegsbücher vortäuschen mußte, wenn er überhaupt frisch bleiben und bei dem weitläufigen Unternehmen durchhalten wollte. Dieser dauernde, durch zwölf Jahre erstreckte geheime Kleinkampf zwischen Kriegsschreiber und werdendem Dichter, Erwerbszwang und freier Selbstbestimmung, wird nicht das kleinste Mühsal bei der Herstellung der dicken Wälzer gewesen sein. Aber entscheidender und mit deutlichem Bezug auf seine dichterische Mission vorgebracht, wirken doch die Bekenntnisse entgegengesetzter Art. Eins davon, das wichtigste, ist an Wilhelm Hertz gerichtet, der für den damals

noch im weiten liegenden Roman „Vor dem Sturm“ als Verleger gewonnen war und durch die Aussicht auf ein neues Kriegsbuch Fontanes über den Feldzug in Österreich die Arbeit an jenem in weite Zukunft gerückt, wenn nicht für immer aufgegeben glaubte. Doch Fontane erwidert (11. August 66): „Ich wünsche das Kriegsbuch zu schreiben, einmal weil ich das Schleswig-Holstein-Buch dadurch erst zu einem rechten Abschluß bringe; zweitens weil ich eine Lust und ein gewisses Talent für solche Arbeiten, drittens weil ich einen erheblichen pekuniären Vorteil davon habe, aber die Sache ist mir keine Herzenssache. Wird das Buch geschrieben — gut; wird es nicht geschrieben — auch gut. Es geht der Welt dadurch von meinem Eigensten, von meiner Natur (wohl oder übel) nichts verloren; der Roman aber darf nicht ungeschrieben bleiben. Die Welt würde es freilich verschmerzen können, aber ich nicht. So liegt die Sache. Ich möchte das Kriegsbuch schreiben, weil der Roman, wenn Gott mich leben läßt, doch unter allen Umständen geschrieben wird.“

Die Kriegsbücher verdanken ihre Entstehung äußeren, zufälligen Umständen, in erster Linie dem günstigen Angebot der Firma Decker, in deren Auftrag Fontane arbeitet. Er entledigte sich der übernommenen Aufgabe gewissenhaft, mit Geschick und Umsicht, aber das eigentliche Leben ließ sich nicht erzwingen; die Bücher sind das Produkt eines großen Fleißes, bringen Ordnung und Übersicht in eine chaotische Stoffmasse, aber ohne sie mit tieferer Anteilnahme zu durchdringen. Sie waren „keine Herzenssache“ für Fontane wie die Romane, wie selbst die märkischen Wanderungen mit ihrem geschichtlichen Kleinkram. Schlachtberichte, schon in diesen der sterbliche Teil, weil des Menschlichen entbehrend, das allein seine tiefere Anteilnahme erwecken konnte, werden in den Kriegsbüchern zur großen Hauptsache. Der bei dem halboffiziellen Charakter der Werke (das dritte ist dem alten Kaiser gewidmet) notgedrungne Verzicht auf seine subjektiv-gemütliche Darstellungsweise mag es mitverschuldet haben, daß Fontane über das stoffliche Referat kaum hinauskommt. Reine Objektivität in historicis

aber, ohne Anekdotenwürze, war für ihn gleichbedeutend mit Langeweile. Und ein gehobner Stil, der diesen Ausfall hätte wettmachen, das ewige Einerlei der Gefechtschilderungen pathetisch beleben können, verbot sich dem Gegner der Feierlichkeit und des patriotischen Taras von selbst.

So sehr er als Wanderungsschriftsteller im Recht war, die gespreizte Dürftigkeit, den wissenschaftlichen Hochmut der Spezialhistoriker zurückweisen, eben weil er Eignes und Neues in eigner, neuer Form zu geben hatte, bei den Kriegsbüchern ist Ähnliches doch nur angestrebt, die Resultate blieben kompilatorisch und unoriginell. Er sagt da wohl: „Das bloß Aktenmäßige ist immer langweilig" — aber was referieren die Kriegsbücher im Grunde andres als Akten, wenn auch nicht alle und wenn auch in guter Auswahl? Oder bei einer zweiten Studienreise nach Frankreich, Ostern 71: „Solche Reisen macht man, weil man sie, mit Recht oder Unrecht, für nötig hält, und dafür halte ich sie noch. Das Büchermachen aus Büchern ist nie meine Sache." Dann aber ging die Ausbeute dieser Reise wesentlich in die „Tage der Okkupation" ein, und das Hauptwerk über 70—71 wurde eben doch ein Buch aus Büchern.

Selbst die allgemeinen Vorzüge der Laienschaft, größere Freiheit und unbefangeneres Inrechnungstellen außermilitärischer Faktoren, Ordnen- und Aufbauen-können, würde Fontane später für seine Kriegsbücher nicht mehr in dem Maße in Anspruch genommen haben wie zur Zeit ihrer Abfassung. Das Außermilitärische ist sehr karg bemessen und das Aufbauen-können darf nur ganz äußerlich verstanden werden, wird mehr durch vorangestellte Dispositionen und dergleichen praktische Hilfsmittel erreicht als durch innere Einschnitte und Gliederungen, die eben nur ein gewachsenes Werk haben könnte. Bei dem letzten und kompendiösesten der Kriegsbücher sollte sich gerade das Gegenteil von dem erfüllen, was Fontane beabsichtigte und erhoffte: „Die Dinge haben sich so gestaltet, der Stoff ist so überreich, daß wie von selbst ein Werk entstehen wird, das mit den beiden vorhergehenden wenig Ähnlich-

keit haben wird. Es muß sich lesen wie ein Roman. Es muß fesseln, Interesse erwecken wie eine Räubergeschichte.“ In Wirklichkeit blieb Fontane in der Stoffülle stecken wie weder bei dem 66er noch bei dem 64er Kriegsbuch. Dort gibt noch hie und da die Land- und Leuteschilderung ein wenig Anschaulichkeit und Farbe. Das 70er Buch erstickt dergleichen in endlosen militärisch-detaillierten Berichten; zu Unrecht, weil Fontane nicht mit der strengen, enthaltsamen Sachlichkeit der Generalstabswerke konkurrieren wollte und konnte.

Es ist nicht zu verwundern, daß der Erfolg am Ende ausblieb. Nur das 66er Buch erlebte eine zweite Auflage, das 64er fiel „total in den Brunnen“, das 70er „ging spurlos vorüber“. Fontane hat die Ursachen dafür am falschen Ort gesucht, über Undank und Unsegen seiner Arbeit geklagt. Sie lagen in der Leblosigkeit und Unoriginalität der Werke selbst, die wohl Leser finden konnten, solange ihr Gegenstand, die Kriegsvorgänge, ein aktuelles Interesse behielten, darüber hinaus aber keine selbständigen Qualitäten besaßen, in ihrem Eigenwert nicht zureichten. Das würde auch Fontane bei späterem erneuten Einblick unschwer erkannt haben. Aber die Kriegsbücher wurden ihm, weil jedes persönlichen und künstlerischen Gehaltes bar, ganz gleichgültig, er behielt für sie nicht die immer wieder einmal bekundete, in ihrer Eigenschaft als Nährgrund und Vorstufe seiner epischen Produktion gründende Vorliebe wie für die „Wanderungen“. Der Autobiograph erklärt am Lebensende: „Der Wert oder Unwert dessen, was ich über unsere Kriege geschrieben habe, bedeutet mir nicht viel mehr.“

Anders steht es mit den kleinen beiläufigen Publikationen dieser Zeit, „Kriegsgefangen“ und „Aus den Tagen der Okkupation“. Das viel zitierte und bestätigte Bonmot des Nichtfachmannes Fontane: „In allen ehrlichen Zeit- und Kriegsberichten ist immer mehr von Beefsteaks und Rotwein als von Vaterland

und Schlachtentod die Rede" kommt schriftstellerisch erst hier zu seinem Recht. Während die großen Kriegsbücher nur ganz vereinzelt an den Wanderer durch die Mark Brandenburg gemahnen, sind sie recht eigentlich auf seine Rechnung zu setzen, Streifzüge und Fahrten durch Frankreich, die eine freiwillig, die andre unfreiwillig, aber beide mit jener wohlbekannten, charakteristischen Mischung von Geschichtlichem und Idyllischem, Humoristischem und Ernstem, Beschaulichem und Beschreibendem, Persönlichem und Sachlichem, mit der obligaten Besichtigung von Kirchen, Schlössern, Denkmälern und Schlachtfeldern, dem zwanglosen Geplauder über Land und Volk, dem unbefangenen, oft launigen Blick auf Zivil, Beamte und Militär, die wir aus den „Wanderungen" kennen.

Der Rahmen ist anders gefüllt, aber die Art, wie Fontane die „der Weltgeschichte vorgestellten Dinge" abhandelt, ist ganz dieselbe wie bei den der Mehrzahl nach der Weltgeschichte nicht vorgestellten Dingen der Heimatprovinz: eine stete Reserve auch vor den großen Gegenständen, sei es nun Potsdam-Preußen oder die gotischen Kathedralen Frankreichs. Fontane ist immer schau- und lernfreudig bei der Sache, was im eignen Land die angestammte Liebe tut, bewirkt im fremden die frische Reiselust, der Zauber des Neuen, der bereite Wille, das Gute anzuerkennen, ja als Muster aufzustellen, aber immer geschieht es, wie seinerzeit in London-England, mit Maß und Kritik. Diese aus Kritik und Wohlwollen gemischte Haltung, die in den Heimatsbüchern den Eindruck eines wahrhaften, wurzelfesten Patriotismus vermittelt, verleiht den mannigfachen Aperçus der französischen Wanderungen eine über ihre tatsächliche Gültigkeit hinausreichende eigentümliche Sicherheit, man fühlt hinter ihnen die vorurteilslose Persönlichkeit des Verfassers.

Er macht wenig Aufhebens von sich, übergeht in „Kriegsgefangen" das Harte der Gefangenschaft, die mannigfachen Unbilden, die er ertragen mußte, und führt lieber die „kleinen" Erlebnisse vor, über die leichter und lachender zu berichten ist. Das

Buch, in dem man eine „haarsträubende Räubergeschichte mit Hungerturm und Kettengerassel“ erwartete, wird ihm unter der Feder zum Idyll, die wenigen dunklen Punkte verschwinden im hellen Licht einer beständigen Seelenheiterkeit und -gerechtigkeit, wie sie in ähnlich prekärer Situation wohl nur ein fontanisches Gemüt bewahren konnte. Um dieser liebenswerten menschlichen Eigenschaften, die die Romanwerke zu fester epischer Gestalt verdichten und die hier aus der losen Aneinanderreihung von Erlebnissen und Betrachtungen eines Reisetagebuches sprechen, ist „Kriegsgefangen“ heut noch lesenswert, nicht um der stofflichen Sensation willen, die dem Buch vor den „Tagen der Okkupation“ einen größeren Leserkreis verschaffte. Und doch sind diese von noch reicherem Gehalt, streuen in leicht fließendem behaglichen Plauderton eine noch größere Fülle treffender und witziger Aperçus, Bilder und Szenen aus. Eine ungeordnete, zwanglose, durch keine Mitte gebundne Fülle will, wie der Zufall sie heranträgt, aphoristisch genossen sein. Sie ist der Reiz, das noch frisch Gebliebene dieser Bücher. Als gelegentliche, schnell hingeschriebne Reiseaufzeichnungen eines prächtigen Menschen von Laune und Eigenart bestätigen sie das Bild der Persönlichkeit und des Wanderungsschriftstellers Fontane, ohne es zu bereichern und zu vertiefen.

In den autobiographischen Aufzeichnungen „Meine Kinderjahre“ und „Von Zwanzig bis Dreißig“ bleibt die Person des Dichters nicht bloßes Medium, durch das ein Stoff, ein Stück Welt gespiegelt wird, sondern sie gehört zum Stoff selbst, den die Darstellung ergreift. Die Reisebücher sind nur lebendig, wo Fontane persönlich zur Sache spricht, und da die abgehandelten Gegenstände oft größeres Gewicht haben als das Wesen Fontanes, das gelegentlich ihrer zur Auswirkung kommt, weil sie recht wohl ohne Fontanes Betrachtung etwas gelten und bestehen können, wird man selbst dieser relativ lebendigen Stellen nicht ganz froh, Gegenstand und Ich wollen nicht immer recht zusammenpassen.

Bei der autobiographischen Einstellung fiel eine Nötigung von außen, durch die mannigfache Welt, die der Zufall herantrug und die als solche berücksichtigt wurde, mochte sie nun dem Reisenden adäquat sein oder nicht, von vornherein weg. Fontane brauchte sich nicht mehr in Beziehung zu allerlei Dingen, Menschen, Begebenheiten zu setzen, die seiner Natur teils verwandt, teils gleichgültig oder gar fremd waren, er konnte sich als Mittelpunkt setzen, von dem aus die Welt, geflissentlich als die seine, betrachtet wird. Der Zufall scheidet aus, die Spannung zwischen Ich und Gegenstand, soweit sie in den Reisebüchern ein Hindernis bedeutet und zu Zersplitterung und Aphoristik führt, ist aufgehoben. Trotzdem sich Fontane nirgends vordrängt, vielmehr auch als Autobiograph die Bescheidenheit wahrt, die Überheblichkeit und allen falschen Anspruch meidet, ist doch schon durch die rein formalen Voraussetzungen des Autobiographischen für die „Kinderjahre" ein Zusammenschluß gegeben, den „Kriegsgefangen" selbst bei größerer inhaltlicher Ausgeglichenheit nie hätte erreichen können. Während dort der Blick am Nahen und Nächsten haftet, einen Teilausschnitt, ja eine bloße Episode festhält, fällt er hier auf den fernsten Lebensabschnitt, die Kindheit zurück, die schon als Stoffmasse das Zufällige und Nebensächliche durch die Wirkung und den Zauber der zeitlichen Ferne ausgeschieden hat. Die Jugend wird wie für jeden Autobiographen so auch für Fontane der dankbarste und wirkungssicherste Abschnitt der Lebensgeschichte, weil die Zeit selbst für den Dichter gedichtet, die Arbeit des Sichtens und Zusammenfassens schon halb und halb geleistet hat.

Nur aus diesen Zusammenhängen heraus ist es verständlich, daß die „Kinderjahre", obgleich eine späteste Konzeption Fontanes, doch ein einheitliches Gebilde geworden sind, während „Von Zwanzig bis Dreißig" im Formlosen zerfließt wie der „Stechlin". Die Schilderungslust war gebunden durch eine kleine Zeitspanne und ein bestimmtes Lokal. Bei den späteren Jahrzehnten mußte der Schauplatz vielfach wechseln, die Gelegenheit zu beständigen Abschweifungen in Vergangenheit und Zukunft bot sich mit Fon-

tanes Eintritt in die Welt, dem Verlassen der Swinemünder Kindheitsumfriedung viel öfter, und der Aufgabe, all dies in ein kunstmäßiges Ganzes zusammenzuschauen, war Fontanes Kraft nicht mehr gewachsen. Der Stoff der Kinderjahre, eine runde Masse ohne starke Gliederung und scharfe Einschnitte, entsprach aufs glücklichste der Altersstufe seines schriftstellerischen Vermögens. Diese Jugendgeschichte gibt keine Entwicklung, sondern Zuständlichkeit, ein Mit- und Nebeneinander, kein Nacheinander. Die Schilderung des alltäglichen Lebens einer kleinen baltischen Stadt aus dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und des alltäglichen Lebens eines norddeutschen Jungen aus derselben Epoche, ein Zeit- und Kulturbild im engsten Rahmen ist beabsichtigt und zur Ausführung gekommen. Daß aus diesem Jungen der spätere Dichter Theodor Fontane wird, davon weiß das Buch kaum etwas. Es liegt nicht nur in den Größenverhältnissen, sondern in einer prinzipiell andren Anlage, wenn das Prophetische und Ahnungsvolle fehlt, das aus dem ersten Teil von Dichtung und Wahrheit spricht. Goethe gibt ein Werden, Fontane einen Zustand, ein Sein.

Fontane ist hier wirklich ein beliebiger Mensch, es kommt nichts darauf an, daß es gerade *seine* Kindheit und der Schauplatz *seiner* Jugend sind, die zur Abschilderung gelangen. Das Buch steht und fällt mit der puren Schilderung selbst und will keinen Vorteil aus dem Umstand ziehen, daß dieser norddeutsche Knabe und das Milieu seiner Jugend auch außerhalb ihrer noch eine Bedeutung für uns behalten. Es selbst freilich ist so sehr ein Werk des Dichters Fontane, daß der Untertitel eines autobiographischen Romans mit Recht auf eine besondre Gesinnung des Autobiographen hinweisen durfte. Er hat ihn zugesetzt, weil er nicht von Überlebenden jener Zeit auf die Echtheitsfrage hin interpelliert sein wollte. Den Nörglern und rationalistischen Pedanten, denen die Wahrheit gleichbedeutend mit der Richtigkeit ist, sollte schon auf dem Titelblatt entgegnet werden. Fontane behielt sich das Recht vor, die dichterische, die höhere Wirklichkeit zu geben und die empirischen Einzelheiten, die nüchterne Tatsachenfeststellung

in sie zu verweben, ja zu verwandeln. Gewiß hat der recht durchschnittliche Apothekerssohn die baltische Kleinstadtwelt nicht so typisch und verklärt erlebt, wie der spätere rückschauende Dichter von ausgeprägter Eigenart sie gesehen hat. Man muß immer zwischen dem Stoff und der Darstellung der Kinderjahre unterscheiden, zwischen dem, was Altersinterpretation der eignen Jugend und was, unter den mitgeteilten Charakterzügen, Vorfällen, Einflüssen, für den Knaben wesentlich war, zu seiner Grundveranlagung gehörte oder diese modifizierend traf. Die „Kinderjahre" sind keine Quelle, kein Stoffarsenal, wie in vieler Hinsicht „Von Zwanzig bis Dreißig", sondern eine gehobne realistische Darstellung, deren Wert an künstlerischen Maßstäben, nicht an der Richtigkeit abgemessen sein will. Die Gestaltung, das heißt bei Fontane das Menschenerlebnis, entscheidet. Wenn die Kinderjahre sich seinen bleibenden Werken anreihen, so verdanken sie das nicht ihrem anekdotischen Gehalt, den Aufschlüssen über das Privatleben im Elternhaus, sondern der Gestalt des Vaters, die die eigentliche Seele des Buches ist, vom Dichter Fontane geschaffen, mag auch die liebevoll schonende Hingabe des pietätvollen Sohnes noch so großen Anteil an ihr haben.

In der Tat, dieser Louis Henri Fontane ist der wahre Held des autobiographischen Romans, und darum sprengt sein menschlich ergreifendstes Kapitel, die Einlage „Vierzig Jahre später", wohl den äußeren Rahmen, aber nicht die innere Form. Fontane hatte wohl ein instinktives Gefühl dafür, daß sein Vater die belebende Kraft in diesen Aufzeichnungen ausspende, und wir verdanken dieser Einsicht jenes Kapitel, das nun auch ihm, dem Sohne, zugute kommt, seine geistige Persönlichkeit, all das, was den Namen Fontane zu einem guten, willkommenen Klang in der deutschen Dichtung macht, noch einmal in gleich kristallner Reinheit zurückstrahlt, wie der Gipfelpunkt der Erzählung von Botho und Lene und die späte Spruchdichtung: eine unlösliche Durchdringung von kritischer Erkenntnis und pietätvoller Verehrung, skeptischer Hellsicht und unverwüstlicher Lebensfreude, die um so eindringlicher sich

bekundet, je weiter die Pole auseinanderliegen, über die sich der friedliche Bogen der fontanischen Welt- und Menscheneinsicht und -einfühlung wölbt.

Die „Kinderjahre" wurden schon bei Erscheinen mehr um Louis Henri als um Theodor Fontanes willen gelesen und gelobt. Man erklärte dem Dichter, auch in seiner eignen Familie, daß alles, was jenseits der Schilderung seiner Eltern liege, nicht recht wirke: eine richtige Feststellung, aber als Einwand gegen das Werk ganz unberechtigt. Denn wenn die ausführliche Schilderung des Swinemünder Milieus, so frisch manches ist, neben der suggestiven Kraft der tragenden Gestalt des Apothekers und seiner Folie, Frau Emilie, sich nicht selbständig behaupten kann, so wird nur dem Gesetz des fontanischen Schaffens entsprochen, dem auch dieses autobiographische Werk unterworfen blieb, in dem die erste und entscheidende Wirkung vom Menschen ausgeht, auf den Autobiographen sowohl wie auf den Leser der Autobiographie. Auch im Leben des Knaben war der Vater der stärkste Faktor, neben dem die andren mannigfachen sinnlichen und geistigen Einflüsse nicht viel besagen wollen. So wird auch die Wahrheit der Darstellung unter dem künstlerischen Formgesetz, das die „Kinderjahre" noch einmal erfüllen, nicht gelitten haben.

Fontane hat ursprünglich seine Lebensbeschreibung auf die Kindheit beschränken wollen. Dieser Plan wurde umgestoßen. Ein zweiter autobiographischer Band trug einen großen Teil des übrigen Lebensstoffes zusammen, soweit er nicht in die Romane eingegangen war. Was in den reichen Speichern seiner Weltschau und Menschenbeobachtung ungenutzt zurückgeblieben war, wurde noch einmal einer letzten Musterung unterzogen, für ein letztes Werk gesichtet, das von vornherein auf den Anspruch kompositioneller Geschlossenheit verzichtet, den Stoff als Stoff gibt und gleichzeitig die Gestalt des Autors, das Werk seines Lebens und seinen geistigen Umkreis erläutert, längst Gesagtes nochmals bestätigt, in neuer Fassung wiederholt und verstärkt.

Der Untertitel „Autobiographisches“ deutet wohl die lose Form, aber den Inhalt des Buches „Von Zwanzig bis Dreißig“ nur unvollkommen an. Die Tendenz zu fester Gestaltung, die in den „Kinderjahren“ gewaltet hatte, weicht einem zwanglosen Alles-sagen-wollen, einem Plauderton aufs Geradewohl, bei dem die häufigen Bemerkungen, mit denen sich Fontane von seinem Abirren auf den Pfaden behaglich eingestreuter Lebensweisheit und eines umfänglichen menschlichen Interesses zurückruft, nicht recht ernst gemeint sind. Eigentlich ist nur nebenbei von ihm und seinem Leben die Rede, wir hören wohl von der Tätigkeit des Apotheker-lehrlings und -provisors in Berlin, Leipzig und Dresden, vom Militärjahr, von politischen, literarischen und dichterischen Bestrebungen, aber Fontane spricht von seinem Ich doch nur, um sogleich auf die Umwelt, genauer die Menschenumwelt, überzugleiten, bei der er ausführlich und liebevoll verweilt. Darin tut sich gewiß auch die spezifische Gesinnung des Epikers kund, dem zumeist die eigne Person und ihr Schicksal als das am wenigsten Interessante und Aufzeichnungswürdige erscheint, aber die besondre Art, wie in diesen Memoiren das Stoffliche sich einer bestimmten, vom Werke selbst intendierten Formung entzieht, ist doch mehr noch ein Charakteristikum des höchsten Alters und der sinkenden Kraft, die die eigne Fülle des Geschauten nicht mehr zu meistern vermag, sondern von ihr beherrscht wird, wie im gleichzeitigen „Stechlin“ das Gesprächhafte nicht Funktion der Menschen mehr bleibt, sondern die Menschen zum bloßen Mittel herabsinken, damit Fontane sprechen lassen kann.

Und noch ein Umstand vermehrt die Chaotik des Buches: was Fontane vom eignen Leben einfließen läßt — und es ist wenig genug neben den umfänglichen sachlichen Betrachtungen und der verwirrenden Zahl selbständiger Porträtskizzen —, greift über die Lebensspanne von „Zwanzig bis Dreißig“, die der Titel abgrenzt, nicht nur hinaus, nach rückwärts in die Lücke von acht Jahren, die den Anschluß an die Kinderjahre vermittelt, nach vorwärts über die Heirat von 1850 in die Zeit des Londoner Korrespondenten

und des Berliner Kreuzzeitungsredakteurs hinein, sondern diese kurzen Hinweise, das eigentlich Autobiographische, das schon zu bloßen Einschüben zurückgedrängt ist, wird nun noch, die Schwerfälligkeit und Unübersichtlichkeit verstärkend, chronologisch durcheinandergeschoben, wir hören etwa zuerst von dem dritten, längsten, nachwirkendsten Aufenthalt in England, gelegentlich der Porträtskizze Julius Fauchers, die gelegentlich der Erwähnung des Lenauvereins gegeben wird, viel später erst von der Reise des Einjährigen „Bei ‚Kaiser Franz'", wo nun wieder dieser Einschub den Hauptinhalt des ganzen Teils, dessen Thema desavouierend, bestreitet.

Um so interessanter ist es, daß das eigentlich konstituierende Element des Werkes, nach dem der Stoff sich mit einer sozusagen gesetzlichen Willkür gruppiert, nun doch der tiefsten Tendenz des fontanischen Wesens entspricht, mag auch nichts Ganzes und Synthetisches mehr zustande gekommen sein. Das primäre Menscheninteresse (wenn auch nicht mehr -erlebnis) behauptet sich immer noch, nicht mehr in dem Sinn, daß wie in den großen Romanen und Novellen sich um den Kern einer oder weniger selbständiger Gestalten ein organisches Gebilde, eine von ihnen durchdrungene Welt legt, nicht mehr so, wie noch in den „Kinderjahren", die durch die Gestalt Louis Henri Fontanes, fast gegen den Willen des Autobiographen zusammengehalten werden, sondern derart, daß — wieder in Parallele zum „Stechlin" — ein fontanisches Vermögen, seine Schauart und die aus ihr resultierende Kompositionsweise sich so rücksichtslos verselbständigt, daß in langem, schier unübersehbaren Zug die Bekannten seiner Lebensreise, Nahe und Ferne, Begabte und Unbegabte, Idealisten und Praktiker, Weltleute und Einsiedler, Gelehrte und Künstler, Militärs und Schauspieler, mehr oder weniger silhouettiert vorbeidefilieren, — Menschen, die alle zu Romanmitten oder zu füllenden Gestalten in Kunstwerken hätten werden können, ohne daß es in diesem Sammelwerk doch zu mehr als bloßen Ansätzen käme. Implizite tragen alle die Möglichkeit in sich, Fontanes epische Welt zu beleben und zu erweitern und an mancher Stelle des Buches sind diese Gestalten

noch so geschaut, wie es nur der Dichter-Realist, nicht der bloße Biograph vermochte, aber der Schatz bleibt ungehoben, wenn er auch von fern gezeigt wird. Selbst die flüchtigen, entfernteren Bekannten werden gern in ihre Zukunft, ja bis ans Lebensende begleitet, mögen sie auch später den Weg des Dichters nicht mehr gekreuzt haben.

Diese Anteilnahme offenbart ihren eigentlichen Charakter als objektive Menschenschau noch deutlicher, wenn man sich daran erinnert, daß Fontane Freunde in tieferem Wortsinn nie gehabt hat, einsam und ohne Partei durchs Leben gegangen und nie durch die volle Hingabe an einen andren Menschen bestimmt oder gar verwandelt worden ist. Aber diese persönliche Einbuße hat es ihm auch erst möglich gemacht, die verschiedensten Menschen sei es mit dem dichterischen Wort der Romane zu gestalten, sei es mit dem mehr biographisch gerichteten, literarischen Wort der „Wanderungen" und „Von Zwanzig bis Dreißig" zu verstehen und zu beurteilen. Was die „Wanderungen" für die Persönlichkeiten der weiten historischen Welt, das leistet der zweite Band der Autobiographie für die Persönlichkeiten seines engeren Lebenskreises. Immer sind diese Charakterbilder und -skizzen selbständig, in sich ruhend, mag die Auffassung im einzelnen dann noch so subjektiv ausfallen. Auch in diesem persönlichen Gepräge, dem unverkennbar fontanischen Stempel, wird der dichterische Einschlag des Buches offenbar. Die köstliche Beschreibung Theodor Storms bedarf gewiß der Ergänzung und Korrektur, sie darf nicht literarhistorisch genommen werden, und niemand hat das besser gewußt als Fontane selbst, aber es ist eben der Theodor Storm Fontanes, gesehen durch ein dichterisches Temperament und von dessen Wahrheit getragen und beglaubigt, die nach der Richtigkeit ebensowenig fragt, wie die Gestalt des Vaters in den „Kinderjahren".

Am ausführlichsten verweilt Fontane beim Tunnel. Das ihm gewidmete Kapitel ist mit seinen nahezu 200 Seiten schon mehr eine selbständige Studie. Gestalt reiht sich an Gestalt, jede

ein kritisches Porträt für sich, nur in losem Bezug zu Fontane selbst, der weniger darstellt, wie das literarische Leben der vierziger und fünfziger Jahre auf ihn gewirkt hat, als was es für sich, als Kulturerscheinung bedeutete. Trotzdem fehlt die beherrschende Persönlichkeit des Tunnels: Scherenberg. Fontane hatte ihm schon früher eine eigne Studie, die neben dem epischen Schaffen herlief, gewidmet, und der Sammelcharakter der neuen Aufzeichnungen, ihre Unverbindlichkeit, zwang ihn nicht dazu, das Gesagte hier noch einmal zu wiederholen. Man kann diesen „Christian Friedrich Scherenberg" (1883—84) als eine Vorstufe des „Autobiographischen", in Sonderheit des Tunnelkapitels auffassen, zu dessen Umfang der ursprünglich (1881) geplante Aufsatz durch die Fülle des zusammengetragenen Materials schließlich anwuchs.

Was Fontane zeigt, ist der Mensch und Charakter, nicht der Dichter Scherenberg, als Erscheinung und Typus einer bestimmten Zeit interessiert er ihn, nicht als Künstler, es wird mehr die Umwelt Scherenbergs geschildert, als die Leistung des gefeierten Tunneldichters beurteilt, das Buch ist mehr Beschreibung als kritische Wertung, mehr Erzeugnis der biographischen als der ausgesprochen kritischen Tätigkeit Fontanes.

Daß es so kam, lag weniger in Fontanes Absicht und Vermögen als in den Umständen und der Natur des Gegenstandes. Als er an die Arbeit ging, hatte er den Tunnel und sein ästhetisches Niveau längst hinter sich gelassen, die dichterische Leistung des Kreises war ihm suspekt geworden. Sehr bezeichnend ist gegen das Ende der Studie, wo nun doch von den poetischen Verdiensten Scherenbergs die Rede sein muß und sich Fontane dieser Aufgabe mit verdächtiger Schnelligkeit entledigt, von der tiefgreifenden Geschmacksverwandlung die Rede, die den hohen Ruhm Scherenbergs mit überraschender Schnelligkeit verwehen ließ. Freytags „Soll und Haben", „welcher Roman so recht eigentlich den Griff ins volle Menschenleben für uns bedeutete, war der entscheidende Schritt. Man wollte Gegenwart, nicht Vergangenheit, Wirklichkeit, nicht Schein, Prosa, nicht Vers. Am wenigsten aber wollte man

Rhetorik. Mit anderen Worten, es vollzog sich der große Umschwung, der dem Realismus zum Siege verhalf."

Diese Sätze, entscheidend für Fontane und seine dichterische Sendung, erklären auch seine Stellung zum Tunnel und zur Tunnelproduktion. So sehr er, schon als einstiges Mitglied der Dichtergesellschaft und Freund Scherenbergs, mehr noch als konziliante Natur, die sich auch im historischen Verlaufe gern der Stetigkeit, der Übergänge bewußt bleibt, einseitigen Stellungnahmen, absoluten Verdikten aus dem Wege ging, er war doch auch und eben als Realist und Führer des dichterischen Realismus eine zu ausgesprochene Künstlerpersönlichkeit und als solche, mochte er wollen oder nicht, zu bestimmten Ablehnungen und Annahmen gedrängt, als daß ihn nicht die Aufgabe, Scherenberg ein Denkmal zu setzen, in einen Zwiespalt gebracht hätte, der nun auch in der Studie selbst sich deutlich abspiegelt. Sie ist vortrefflich und ein wertvolles Dokument, soweit es sich um die bloße Milieuschilderung handelt, die sinnliche und geistige Umwelt des literarischen Berlins von 1840—60; sie ist schwach, ja schief, sowie Fontane sich anschickt, die Produktion, die dieses Milieu zeitigte (von Dichtern ist nicht gut zu reden, da eben alle Ursprünglichkeit, das mit dem Menschen gesetzte, einmalig Unverwechselbare fehlt, das erst da sein müßte, ehe Einflüsse darauf wirken können), unter ästhetischen Kategorien zu betrachten, die nun einmal, wo Dichtung als Dichtung gefaßt werden und nicht bloßes historisches Erzeugnis neben andren andrer Seins- und Erlebnisschichten bleiben soll, als unvermeidliche Anschauungsformen sich darbieten und auch für Fontane unumgänglich waren. Man merkt sein schlechtes Gewissen, das Dilemma, in dem er sich befindet, wenn er etwa (Ende des 4. Kapitels) den fahrigen Wortschall des Scherenbergschen „Verlornen Sohnes", in dem Schillers hoher rhetorischer Flug nun gänzlich verbürgerlicht, ins Platte und selbstgefällig Geistreiche herabgedrückt und vergröbert ist, nicht nur dem Leser, sondern sich selbst einzuloben, mit vergeblichen Superlativen aufzureden versucht. Der Autor der leeren, geschwätzigen Schlachten-

beschreibung war preisgegeben worden, nun sollte der Lyriker wenigstens gerettet werden, damit das Buch nicht gar zu sehr aus einem Buch über, ein Buch gelegentlich Scherenbergs würde. Aber wenn wenigstens die Zitate fehlten, mit denen Fontane seine Elogen selbst Lügen straft!

Wie er eigentlich zu Scherenbergs Dichtungen stand, bekennt später (3. August 89) ein Brief mit wünschenswerter Offenheit: „Daß Sie vor Scherenbergs Werken bewahrt geblieben sind, ist ein Glück. Ich habe mein kleines Buch über ihn mit großer Liebe und aufrichtiger Verehrung geschrieben, aber alles aus der Erinnerung. Eine innere Stimme sagte mir: ‚Liest du das alles noch mal durch, so bist du verloren und er erst recht.‘ Als das Buch fertig war, habe ich dann noch mal scheu in seine Dichtungen hineingeguckt. Nicht zu lesen. In grausamer Weise läßt er einen nach drei Seiten hin im Stich. Nichts hat Form (trotz meist sehr guter Komposition). Lyrischer Ton vakat und Geschmack erst recht." Daß Fontane das Scherenbergbuch trotz dieser instinktiven Einsicht schrieb, daß er den kritischen Einschlag seines Wesens, der in den Romanwerken als positive, latente Gesellschaftskritik wirkt, unterdrücken wollte, macht die Arbeit, bei aller Vorzüglichkeit der Milieuschilderung, zu einem widerspruchsvollen, halb und halb verfehlten Produkt. Erst die Tätigkeit des Theaterreferenten läßt — wenn man von den mannigfachen, oft sehr ausführlichen Urteilen über lebende und tote Dichter, die die Briefe enthalten, und privaten Studien, die nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie für die Öffentlichkeit bestimmt waren, absieht — sein starkes kritisches Talent ins volle Licht treten.

Diese **Kritiken** der Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses für die Vossische Zeitung haben die wechselndste Beurteilung erfahren. Einst von einem Berliner Witzling (Glasbrenner), der die Chiffre Th. F. als „Theater-Fremdling" deutete, verspottet, werden sie jetzt allenthalben gelobt und von Theaterenthusiasten

wohl gar über die Romane gestellt. Wer unbefangen an die gute Auswahl herantritt, die Schlenther veranstaltet hat, wird weder zu einer abschätzigen Meinung noch zu übertriebenen Lobsprüchen Veranlassung sehen. Sie gliedern sich zwanglos dem Gesamtwerk ein, sind eine praktische Anwendung fontanischer Tugenden und Eigenschaften, die in den Romanen ihre zweckfreie Gestaltung finden, ein Versuch, aus dem Wesen realistischer Lebens- und Kunstauffassung einen kritischen Wertmaßstab für die Literatur zu gewinnen und auszuproben. Daß dieser Versuch so überraschend geglückt ist, kann nicht wundernehmen. Die Notwendigkeit und Gegründetheit einer realistischen Kunstbetrachtung ergibt sich aus dem realistischen Schaffen als natürliche Konsequenz.

Fontanes kritische Praxis läßt auch die Kunstwerke in ihren natürlichen Bezügen. Er will nicht absolute Schönheitsregeln aufstellen, nach denen die Produktion sich ein für allemal zu richten hat, keinen klassischen Kanon, sondern die mit dem Wechsel der Zeiten stets anders gerichtete und andren Einflüssen ausgesetzte Dichtung soll aus sich selbst heraus ihr Gesetz erstehen lassen und mit ihm ein Maß, das ihr Eigentümliches, nur ihr Gehöriges in seiner individuellen Sonderheit gegen andre Epochen abgrenzt. Fontanes Betrachtung ist historisch, insofern ihm auch vor dem Höchsten ein bloßes Hinnehmen, ein „Starren und Staunen" nicht genügt, es soll verglichen, geprüft, unterschieden und dabei „offen und ehrlich auf der einen, demutsvoll auf der andren Seite" verfahren werden.

Freilich — und dies ist zu unterstreichen, weil es auf den Punkt hinweist, der Fontanes kritische Äußerungen vom meisten unterscheidet, was an wissenschaftlicher Kunstbetrachtung, zumal literarischer, langhin üblich war und Geltung hatte — die der realistischen so nah verwandte historisch-kritische Betrachtungsweise war ihm nicht gleichbedeutend mit Verzicht auf eignes Urteil und Preisgabe der eignen Person, Objektivität war ihm nie gleichbedeutend mit Unpersönlichkeit, so sehr er andrerseits eine geschichtslose, auf die engste Gegenwart eingegrenzte kritische Polemik, mit der

die Naturalisten geräuschvoll hervortraten, ablehnte. Die Literaturbetrachtung Schererscher Schule und Richtung, ihre „die Sache aufs Philologische hin ansehende Berechtigung" erschien ihm zweifelhaft, und er hält diese Meinung auch dem Freunde Brahm gegenüber aufrecht (Brief vom 29. Oktober 82). Das gleiche Thema streift ein Brief an den Literaturhistoriker Moritz Necker: „Bächtolds Kellerbuch", schreibt Fontane, „bei allem Respekt vor dem Ernst und Fleiß ist langweilig und kaum verdienstlich. Dies harte Urteil trifft aber weniger den Mann, als wie die entsprechende modische Richtung, die, zum Teil wenigstens, diese Breittreterei, diese Papier- und Zeitvergeudung, zu was Höherem von Behandlung erheben möchte. Wenn sich Kellers diese Form von Lebensbeschreibung bei Bächtold eigens bestellt hat, so tun mir drei leid: Keller als Auftraggeber, Bächtold und das Publikum."

Man wird heut in einem solchen Urteil nicht mehr den Dilettanten belächeln können. Fontanes Einwände sind nun auch innerhalb der Literaturwissenschaft selbst erhoben worden und haben zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung der einst modischen mit einer im Aufsteigen begriffenen Richtung geführt, deren Programm zum guten Teil mit Fontanes praktischer Ästhetik zusammenfällt. Was er ablehnt ist das Zusammentragen immer neuen Stoffes über und gelegentlich der Werke, falls man aus diesen „Quellen" eine Erkenntnis und Erklärung gewinnen will, die nur aus den Werken selbst sich ergeben kann. Was er ablehnt, ist der vergebliche Versuch des Auslöschens der eignen Person als einer urteilenden und wertenden. Noch ehe die neuere Logik den Urteilscharakter aller Geschichtswissenschaft aufzeigte, ahnte Fontane, daß die Behandlung eines historischen Gegenstandes und nun gar eines künstlerischen, einer Dichtung, nach Analogie eines naturwissenschaftlichen Präparates zu Irrtümern führen müsse, daß bestenfalls „das eigentliche Wort, das Wort auf das es ankommt, nicht gesprochen wird". Was Fontane ablehnt ist die Pseudosachlichkeit, jene Verwechslung von Objektivität und Unpersönlichkeit, weil sie seinem gesunden Gefühl keine positive wissenschaftliche Tugend be-

deutete, sondern einen professorenhaften Konflikt der Schwäche anzeigte. Und schließlich wollte Fontane über den Pflichten gegen die Vergangenheit, Pietät und Tradition, nicht die Gegenwart vergessen wissen, freilich nicht die modische, mit dem Tag wechselnde, sondern die wahrhaft lebendige, die der Schoß der Zukunft ist. Seine Betrachtung historischer Dichtung läßt nie die Frage vermissen, was bedeutet dies für uns, kann es uns Stufe und Baustein sein? Und nicht nur für den produktiven Menschen, für sich und seinesgleichen, nahm er dieses Recht des Auswählens und Verwerfens in Anspruch, er fordert auch vom Betrachter und forschenden Geiste die Fähigkeit, das Wertvolle und Wertlose unterscheiden, das Wichtige vom Belanglosen trennen und gebührend herausstellen zu können. Was ihm in der Geschichte möglich und nötig schien und er selbst in den „Wanderungen" geübt hatte, die Sammlung, Beschreibung und Deutung des Materials als etwas, dem überwiegend der Charakter des Gewesenen anhafte, sollte in der Kunst- und Literaturbetrachtung zurücktreten hinter der Deutung des Gewesenen als eines noch Lebendigen oder dem begründeten Urteil, daß etwas nicht oder nicht mehr lebendig sei, Forderungen, die Fontane keiner besondren theoretischen Erhärtung bedürftig schienen, weil sie mit dem Sinn der Werke, die das Material der Kunstbetrachtung bilden, gesetzt sind. Eine Dichtung war ihm eine in sich geschlossene lebendige Einheit, die nur vom ganzen lebendigen Menschen erfaßt werden könne und erst einmal erfaßt sein müsse, ehe die richtige, die vom Gegenstand selbst geforderte Deutung, das eigentliche „Wort, auf das es ankommt", gesprochen werden kann.

Gewiß sind manche Urteile Fontanes nicht mehr die unsrigen, aber weniger, weil er geirrt hätte, als weil das geistige Gesamtniveau ein andres geworden ist. Daß aber in diesen Begrenzungen des Horizontes, des Gesamtgeistes einer Zeit, auch die Wissenschaft verfangen blieb, die doch glaubte objektiver, einsichtiger, absoluter zu sein, zeigt die Korrespondenz der flachen Goetheauffassung Fontanes und der philologisch-positivistischen Literaturwissenschaft der Zeit, sowie sie einen zaghaften Schritt von ihrem eigensten und

gewiß nötigen und unverächtlichen Gebiet, der Textkritik und Stoffgeschichte, auf ästhetischen Boden wagte. Es ist das Geheimnis lebendiger Form, daß sie sich immer weiter entwickelt und jeder neuen Kulturepoche etwas Neues zu sagen hat. Es kann immer nur die Aufgabe einer Kunstbetrachtung, die sich richtig versteht, und mehr als Stilgeschichte geben will, sein, ihr Bild des historisch Gewordenen, Noch-lebendigen einzufangen, sonst muß sie sich auf das Tote, das Nur-gewesene beschränken, auf Dinge also, die aus dem strengen Begriff der Kunst und Dichtung herausfallen, sie muß ihren eigentlichen und vornehmsten Gegenstand preisgeben oder irren und ehrfurchtslos werden, wenn sie meint, ein wirkliches Kunstwerk, das als ein organisches Ganze unteilbar und mannigfaltig ist, verstandesmäßig meistern und erledigen zu können, so wie die Naturwissenschaft eine Erscheinung erledigt hat, wenn das Gesetz, die Formel gefunden ist, unter die sie fällt.

Fontanes kritische Tätigkeit war von dieser Gesinnung getragen und darin ruht, wie vieles wir auch heute anders sehen mögen, ihre Vorbildlichkeit und anregende Kraft. Das Einzelne durchs Enge zu sieben ist so wenig nötig wie bei den Kriegsbüchern und autobiographischen Werken. Theaterfremdling war Theodor Fontane vielleicht, insofern ihm das Theater als Institut wenig bedeutete. Aber die Kunst war ihm heilig. Auch im Drama sieht er mehr die Dichtung als das Werk einer bestimmten Gattung. Seine Urteile über Dichtung gehören, als äußerste Schichten, zu seinem Werk und seiner Persönlichkeit, die Besprechungen von Schauspielern und Aufführungen gehören in die Theatergeschichte, sind eine zufällige Tätigkeit, wie sein Journalismus und seine Kriegsbücher.

3. Die Gedichte

Fontanes epischer Weg geht vom Historischen zur Gegenwart, vom Stofflichen und breit Ausgesponnenen zur durchdrungenen Form und sparsamen Kürze, vom Abhängigen, Unpersönlichen zum Eignen, Charakteristischen. Den gleichen Weg nimmt seine Verskunst, die wie die Wanderungsschriftstellerei wohl zeitweilig in den Hintergrund gedrängt wird, aber immer wieder einmal auflebt, die Bahn seiner Entwicklung in verjüngter Kurve deutlich werden läßt.

Im Legendenland, am Ritterbronnen,
Mit Percy und Douglas hab' ich begonnen;
Dann hab' ich in seiner Schwadronen Mitten
Unter Seydlitz die großen Attacken geritten
Und dann bei Sedan die Fahne geschwenkt
Und vor zwei Kaisern sie wieder gesenkt.
In der Jugend ist man eben dreister,
Mag nicht die Zunft der Handwerkermeister;
Jetzt ist mir der Alltag ans Herz gewachsen,
Und ich halt es mit Rosenplüt und Hans Sachsen.

„Auch ein Stoffwechsel" — hinter diesen anspruchslosen Versen aus später Zeit steht das dankbare Bewußtsein eines reichen und erfüllten Lebens, das auf allen Stufen charakteristisch fruchtbar werden durfte.

Von Kindesbeinen an war Fontane die ausgeprägte Vorliebe für die Historie eigen und wurde vom Vater genährt. Napoleon und die Marschälle, die Welt Friedrichs des Großen, englische Geschichte und schottische Sage bestimmen die Gedanken und Arbeiten des Ruppiner Gymnasiasten und Berliner Gewerbeschülers. Mit fünfzehn Jahren schreibt er, angeregt durch Chamissos „Salas y Gomez", sein erstes Gedicht, eine „Schlacht von Hoch-

kirch" in Terzinen, mit siebzehn leimt er ein kleines Epos „Heinrich IV.", zusammen. Auch die anempfundenen balladesken Machwerke des Apothekerlehrlings, die der „Berliner Figaro" abdruckt („Die Vergeltung", „Pizarros Tod", „Simson im Tempel der Philister" und Ähnliches), das Epos „Burg an der Ihle" und die unreifen Früchte der Leipziger Freiheitsbegeisterung, mit denen sein dichterisches Bestreben zeitweilig ins Politische umschlägt, sind noch belanglose Puerilia.

Erst mit dem Eintritt in den Tunnel, 1844, findet er sich zum rechten Wegpunkt zurück, die erste englische Reise, im selben Jahr 1844, entscheidet endgültig über seine Richtung, neben die vaterländisch-brandenburgische, speziell fridericianische, tritt, erst ebenbürtig, dann lange Zeit überwiegend, die englisch-schottische Stoffwelt und wird in Ballade und Bild mit wachsendem Geschick ausgemünzt. „Der Towerbrand", die Feldherrnlieder vom alten Derfflinger und Zieten erregen im Tunnel berechtigtes Aufsehen. 1848 kommen ihm Percys „Reliques of the ancient English poetry", ein wenig später Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish border" in die Hände, zwei Bücher, die auf Jahre hin eine eifrige Übersetzertätigkeit anregen und die eigne Produktion entscheidend beeinflussen.

Schon 1847 hatte Cotta im Morgenblatt die sieben „Preußischen Feldherrn" (Derfflinger, Dessauer, Zieten, Seydlitz, Keith, Schwerin, Schill) gebracht. Jetzt erscheint 1850 an gleicher Stelle der Romanzenzyklus „Von der schönen Rosamunde". Es finden sich „ein paar mutige Männer", nach dem scherzhaften Lob des Autobiographen, „die nicht bloß diese vorgenannten Sachen, sondern auch noch andere kleine Dichtungen als Buch herauszugeben gedachten", zum nicht geringen Stolz des jungen Bräutigams, der nun die schönen Tage von Aranjuez angebrochen glaubt: Katz, ein kleiner Verlag in Dessau, bringt die „Rosamunde" als Goldschnittbändchen in rotem Leinen, die dann noch zwei Sonderauflagen erlebt, A. W. Hayn-Berlin die um das Gedicht „An den Grafen und Märzminister Schwerin" vermehrten Feldherrnlieder

unter dem Titel „Männer und Helden. Acht Preußen-Lieder“, beides 1850. Die „anderen kleinen Dichtungen“ folgen 1851 in Miniaturausgabe bei Carl Reimarus-Berlin.

Der finanzielle Erfolg entsprach den optimistischen Erwartungen Fontanes nicht. Wie der damals auf seiner Verlegerhöhe stehende Hayn ihm die bescheidene Honorarforderung von acht Louisdor gleich auf die Hälfte herunterdrückt, als er merkt, daß der Verfasser nicht sonderlich gut situiert ist und dringend Geld benötigt, wird im späten Rückblick der Autobiographie („Von Zwanzig bis Dreißig“, Kap. 15) nicht ohne Humor gestreift. Den jungen Schriftsteller mit seiner permanenten Bredouille traf es bitter genug. Noch 1879, nach dem dritten Kriegsbuch und „Vor dem Sturm“, schreibt Fontane an seine Frau, er habe immer „Glück gehabt und doch auch wieder gar kein Glück. Und dies zieht sich durch meine ganze literarische Laufbahn von Anfang an. Denke an meine ‚Männer and Helden‘, die mich auf einen Schlag zu einer kleinen Berühmtheit machten: an drei, vier Stellen wurden sie zu gleicher Zeit gedruckt, der Tunnel hatte gejubelt, in Theatern und öffentlichen Lokalen wurden sie gesungen, und G. Schwab bedauerte in einer Vorrede, ‚daß er die Bekanntschaft dieser Lieder im Morgenblatt zu spät gemacht habe, um sie noch in seine Sammlung aufnehmen zu können‘. Seitdem sind sie volkstümlich geworden, und die Lieder vom alten Zieten und Derfflinger stehen in allen Anthologien. Und nun vergleiche damit, was ich davon gehabt habe.“

Auch die „Gedichte“ finden nicht den günstigen Absatz, den Fontane und sein Verleger, letzterer wohl nach falschem Analogieschluß auf die Wirkung der „Männer und Helden“, erhofften. Sie werden da und dort begrüßt, die Kritik verfährt überaus glimpflich, aber man redet fast nur vom Übersetzer und Nachbildner Nicht ohne Grund. Denn es stand mit dem Eignen noch kärglich genug. Fontane selbst urteilt mit der Objektivität, die ihm eigen ist, schon im Erscheinungsjahr über sein Buch: „Ich laboriere an einer gewissen Einseitigkeit, und wäre nicht das Dutzend Sprüche

da, so würde jene noch mehr hervortreten. Wie viele Felder hat die Poesie, und wie wenige bebau' ich! Sprech' ich vom Formellen, so finden Sie keine Hexameter, keine Oden- und Hymnenstrophe, keine Sonette, Terzinen und Ottaven, keine spanischen Trochäen, keine Ghaselen, keine Makamen, und hundert anderer Spielereien (Ritornell, Triolett, Malaisches usw.) zu geschweigen. Das Fehlen dieser Formen ist weder was Zufälliges noch was Gleichgültiges — mit diesen Formen fehlen gleichzeitig bestimmte Dichtungsarten, denen jene Formen eben zugehören, gleichsam angewachsen sind. Sie finden in meinen Sachen keine Idylle, keine Fabel, keine Legende, kein still beschreibendes, kein Lehrgedicht. Es fehlt die Dithyrambe, es fehlt das Naive und Drollige und vor allem: es fehlen — die Lieder, das Lyrische überhaupt. Was der Art sich findet, ist teils dem Wert, teils der Zahl nach unbedeutend." Keine Spielereien in Rückertscher Manier, keine originelle Lyrik, Ansätze zu eigner Spruchdichtung, ausgesprochene Neigung zur alten englischen und schottischen Ballade — damit ist in der Tat die erste Ausgabe der fontanischen Gedichte in ihrem Wert und Wesen umschrieben, aus der sich allmählich in steter Veränderung von Auflage zu Auflage die endgültige fünfte Ausgabe vom Todesjahr 1898, eines der populärsten Versbücher in deutscher Sprache, heranbildet.

„Wenn es zu einer zweiten Auflage kommt und mein Buchhändler entschließt sich, einiges 'rauszuwerfen, und die ‚Rosamunde' sowie ‚Männer und Helden' an die Stelle treten zu lassen, so glaub' ich, daß es dann ein Band ist, nicht gerade schlechter als die besseren der letzten zwanzig Jahre. Einiges Neue findet sich wohl hinzu." (3. Januar 51.) Fontane erhofft diese zweite Auflage bis spätestens zum Herbst 53. „Ich weiß nämlich sehr wohl, daß in meiner Sammlung manches anders i. e. besser sein könnte; doch glaub ich jetzt, das erforderliche Material in Händen zu haben, um demnächst etwas entschieden Gutes in die Welt schicken zu können." (4. Dezember 52.) Er will über die lyrischen und Gelegenheitsgedichte „furchtbar wie Karl Moor Musterung halten".

Aber es vergehen über zwei Jahrzehnte, ehe die Neuauflage zustande kommt. Dazwischen schieben sich die „Balladen" von 1861 (W. Hertz-Berlin) mit den Glanzstücken des „Archibald Douglas", des „Tags von Hemmingstedt" und der regen Übersetzertätigkeit der fünfziger Jahre. Erst 1875 werden die „Rosamunde", die „Männer und Helden" und die „Balladen" mit der gesichteten Miniaturausgabe von 1851 vereinigt zur zweiten Auflage der „Gedichte", die nun dem Verlag von Hertz bei Lebzeiten Fontanes verbleiben.

Die Stimmung ist bei dieser Edition von 1875 sehr viel weniger zuversichtlich, Fontane betrachtet sie lediglich als einen Freundschaftsdienst des Verlegers der Balladen, an den er vorahnend 1861 geschrieben hatte: „Ich wünsche sehnlichst, daß Sie nicht mit einem zitronengelben Chimborasso fontanescher Balladen für alle Ewigkeit sitzen bleiben." Nun war es doch eine halbe Ewigkeit geworden und bis zur dritten Auflage sollten wieder genau vierzehn Jahre vergehen. Was sie an Neuem enthält, entstammt dem Sommer von 1885 und dem Erscheinungsjahr 1889.

Am 4. Juni 85 meldet Fontane aus Krummhübel: „Seit anderthalb Wochen arbeite ich fleißig . . . Aber immer nur Verse. Daß es mir noch 'mal vergönnt sein würde, zu den Göttern oder Hämmeln meiner Jugend zurückzukehren, hätt' ich mir nicht träumen lassen. Es handelt sich dabei um ein ganzes Dutzend Balladen." Am 16.: „Ich pußle täglich an Gedichten, deren ich gleichzeitig zehn, zwölf auf dem Amboß oder unter der Feile habe. Der Ring, der sich schließt." Am 18. August: „In den ersten sechs Wochen hab' ich nur Verse geschrieben, Lieder und Balladen, so daß ich mit fünfundsechzig wieder bei fünfundzwanzig und beinah bei fünfzehn angelangt bin. Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt; der Ring, der sich schließt." Aber das Wenigste („Gulbrandsdal" und die prachtvolle „große Karthause vor Papst Paul") wird ganz, das meiste nur halb fertig. Die Arbeit an „Cécile" verdrängt die Balladen und Bilder. Es vergehen zwei Jahre. 1887 schreibt Fontane an Hertz (15. April): „Allmählich geht es

wieder auf den Sommer los, den ich diesmal, wenn es sein kann, an die Vollendung vieler halb- und dreiviertelfertiger Balladen und Gedichte setzen möchte. ‚Wenn es sein kann', das heißt, wenn sich W. Hertz entschließen könnte, sei's zu Weihnachten 87 oder 88 (von 89 wag ich schon gar nicht mehr zu sprechen), eine dritte Auflage der Gedichte von Th. Fontane zu bringen. Ist dazu keine Aussicht, so werde ich mich hüten ... Dichtergeld wird nur noch an Julius Wolff ausgezahlt, dem ich es gönne. Da doch lieber nich!" Es ist begreiflich, daß der Epiker der eben vollendeten „Irrungen, Wirrungen" nicht für den Nachlaß schaffen wollte. An das Auskunftsmittel eines zweiten Bandes „Neuer Gedichte" war nicht zu denken, denn „so viele sind es erstlich nicht, und zweitens muß man im Alter sein Geschreibsel zusammenfassen, aber es nicht in neuen Strahlen auszuschicken suchen". Erst im Sommer 89, als die Neuausgabe in Sicht ist, konzentriert sich seine Tätigkeit ganz auf die Gedichte. „Vormittags: Olaf Kragebeen, Sven Gabelbart und Herluf Trolles Begräbnis, drei Balladen, an denen ich nun — etwa wie der alte Below drei Bücher zu gleicher Zeit las — abwechselnd und beständig von einem zum andern übergehend, seit drei Wochen arbeite. Nachmittags dann Pusseleien." (8. Mai.) Ende 89 erscheint der um ein knappes Drittel neuer Stücke vermehrte Band, darunter die ersten charakteristischen Spruchgedichte des alten Fontane: „Lebenswege", „Was mir fehlt", „Was mir gefällt", die stärksten Versdichtungen des Realisten, ebenbürtig den „Irrungen, Wirrungen" und der „Stine": „Fritz Katzfuß", das Bismarckgedicht zum siebzigsten Geburtstag des Fürsten: „Zeus in Mission", „Hubert in Hof", die Menzel-Apotheose „Auf der Treppe von Sanssouci", die Gedichte auf Kaiser Friedrich und, last not least, „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland", letztere drei von Fontane selbst als Treffer empfunden.

Nun ist das Eis gebrochen. Die „Gedichte" erobern sich einen festen Leserkreis. Schon im April 91 wird eine vierte Auflage notwendig. Da in den Zwischenjahren nichts Neues entstanden

ist, soll sie erst nur durch ein einziges, unbedeutendes Gedicht vermehrt werden, einen „kleinen Witz", um die „vierte Auflage von der dritten auch inhaltlich zu unterscheiden" (14. April 91). Aber am 20. findet sich „noch ein anderes kleines Gedicht", und unversehens kommt Fontane bei diesem Suchen und Durchfeilen die Lust, „die schon gedruckten Lyrika beziehungsweise Reimereien" noch weiter zu bereichern. Am 23. schickt er die „beiden kleinen Sachen, aber nicht als letztes Aufgebot, sondern, fast mit Verlegenheit zu sagen, nur als Avantgarde. Ich bin nämlich bei dem Pusseln wieder ‚ins Dichten' hineingekommen, und so werden die zwei Vorläufer wohl noch etliche Nachläufer haben, und zwar in wenigen Tagen, denn alle sind dreiviertel fertig." Am 26. wird der neue Bestand von zehn Gedichten („Der echte Dichter", „Unsere ‚deutsche Frau'", „Brunnenpromenade", „König Karl der Zweite von Engelland", „Contenti estote", „In memoriam Nicolai", „Verzeiht", „Ikarus", „Ja, das möcht' ich noch erleben", „Dreihundertmal") in die „Lieder und Sprüche" eingereiht.

Die letzte Durchsicht der „Gedichte", für die fünfte Auflage (1898), stammt vom Sommer 97. Im wesentlichen bleibt alles beim alten. Nur die Abteilung „Lieder und Sprüche" wird wiederum vermehrt, diesmal um vierzehn Stücke („Die Geschichte vom kleinen Ei" bis „Arm und reich" der heutigen Ausgabe). Am 31. Juli 98, dem Tage nach Bismarcks Tod, schreibt Fontane, im Innersten erschüttert durch die Kunde vom Hinscheiden des Kanzlers, noch einmal Verse, seine letzten. Sie sind später als einziges Novum der sechsten Auflage dem „Jung-Bismarck" nachgereiht worden.

„Mit Percy und Douglas hab ich begonnen." Den englisch-schottischen Reisebüchern, die zu den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" hinüberleiten, läuft die eifrige Tätigkeit des Übersetzers, die Bearbeitung englisch-schottischer Sagen und Geschichtsstoffe parallel, und wie dem Epiker bringt auch der Vers-

kunst Fontanes erst die Wendung zum vaterländischen Stoffgebiet die innere Befreiung der persönlichen und dichterischen Kräfte.

Er hat wohl gelegentlich eines Planes zur Sonderedition der Übersetzungen, der dann scheiterte, geurteilt: „Es muß mal die Zeit kommen, wo man den Fleiß (von Geschick zu schweigen) würdigt, die ich an diese Arbeit gesetzt habe." Und der Autobiograph sagt von den „Liedern und Balladen, frei nach dem Englischen", der letzten Abteilung der „Gedichte": „Mehr als der mir aus ihnen gewordene literarische und fast möchte ich sagen Lebensgewinn, gilt mir der unmittelbare Genuß, den ich von ihnen gehabt habe. Sachen sind darunter, wie zum Beispiel „Der Aufstand in Northumberland" — zwei längere Balladen aus der Zeit der Königin Elisabeth —, die mich noch heute mit Entzücken erfüllen, worin sich freilich immer eine leise Mißstimmung darüber mischt, daß ich über diese, meiner Gedichtsammlung angefügten herrlichen Sachen niemals auch nur ein sie bloß kurz erwähnendes Wort gehört habe, was sie doch am Ende verdienen." Aber ein unbefangenes Urteil über die Qualität der eignen Leistung, wie es sich sonst bei ihm einzustellen pflegte, wird man in diesen Äußerungen Fontanes nicht erblicken dürfen. Nur ganz kursorisch finden sich in den Briefen ästhetische Einsichten, die, auf die Versübertragungen angewandt, dem Verfasser ihre Mängel hätten erhellen können, und es spielt auch zu vieles mit, was diese fruchtbare Folgerung hemmte. Fontane glaubte die alten Dichtungen in Percy und Scott zu lieben, während es doch nur die Stoffwelt dieser Dichtungen war, die ihn anzog und im Bann hielt. Der Mangel einer vollkommenen Synthese von Vorwurf und Bearbeitung, in aller Kunst gefährlich, wenn keine rechte Konzeption zugrunde liegt, wird dem Übersetzer lyrischer und balladesker Versdichtung zur todbringenden Klippe, wenn über das stoffliche Engagement hinaus die Gabe der Intuition, das volle Sich-hinein-versetzen in Rhythmus, Duft und seelische Sphäre des Originals fehlt. Alle Arbeit und Mühe im einzelnen, alle Gewandtheit und Technik bleibt dann vergeblich. Und Fontane war eine viel zu eindeutig bestimmte Künstlerpersönlichkeit, viel zu

sehr auf die Produktion realistischen Stils gestellt, als daß er die passive Gabe der Reproduktion einer romantischen Welt hätte besitzen können. Selbst wenn man die Einschränkung „frei" in vollem Umfang berücksichtigt, wird man von eigentlichen „Übersetzungen" nicht mehr reden können, es sei denn, daß der saloppe Begriff beibehalten werden soll, dem in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine ebenso legere und flache Praxis der Übertragung entsprach. Aber welche Notabeln man auch zu Unrecht für eine verlorene Sache aufrufen mag, er ist durch die rhythmisch geborene und sprachschöpferische Vers- und Eindeutschungskunst der jüngsten Zeit zum toten Bestand der Historie verwiesen. Die Übertragungen der George, Gundolf, Rilke, Schröder, Hildebrandt haben sich zur strengen Verbindlichkeit und ästhetischen Höhe Herders und der Romantiker zurückgefunden. Hätte Fontane auf dem Gebiet des Verses die gleiche Sicherheit besessen, die ihn in epischen Dingen fast nie irren ließ, es würde ihm nicht nur gelegentlich und bei einzelnen Stücken seiner „Laboratoriumsarbeit", wie es einmal genannt wird, der Zweifel über das Zureichende dieser Beschäftigung gekommen sein. „Ich bin immer in Sorge, daß ich mich zuletzt (wie das fast immer geschieht) in diese Antiquitäten verlieben und das freie Urteil über sie verlieren könnte. Mir schweben grauenhafte Beispiele vor. Wer sich fünf Jahre lang mit Rosenplüt beschäftigt, schwört darauf, daß er ein großer Dichter gewesen sei." Aber es lag eben nicht an den Dichtungen selbst, deren faszinierende Kraft gewichtige Bürgen und Altvorderen ihm bestätigen konnten, sondern an der Eindeutschung, die auf seine eigne Rechnung kam. Fontane hätte eine Trennung von Gehalt und Form im Entstehungsprozeß eines Prosaepos nie zugegeben, wie sie doch die Praxis seiner Balladen- und Liederübertragung voraussetzt. Er sah nicht, daß diese Dinge aufhören, sie selbst zu sein, wenn man ihnen ihre Gestalt nimmt, daß der besondere Geist dem besonderen Sprachleib unlösbar verhaftet ist, eine freie Paraphrase in der leicht fließenden, uncharakteristischen Poetensprache der Konventionellen die hohen und fernen Vorbilder zu Schemen entseelte. Fontane

konnte die Schwierigkeit nicht überwinden oder sah sie vielleicht gar als Vorteil, daß für solche balladesken Bemühungen eine seit der Romantik geprägte und dann stetig verwässerte deutsche Sprachkonvention bereitstand, die sich bei einigem Talent erlernen ließ.

Diese äußere Geschicklichkeit besaß Fontane gewiß in hohem Maß. Er weiß sich des Virtuosen, des balladesk Sprachlichen mächtig: „Am Innerlichen mag es gelegentlich fehlen, das Äußerliche hab' ich in der Gewalt." Die Technik wird zum Hebel des Kunstproduktes. Eine so ausgesprochen romantische Begabung wie Theodor Storm ließ sich denn auch nicht täuschen; „solider Fabrikstempel" lautet das abfällige, aber gerechte Urteil des Freundes. Fontane meint dann wohl, es läge am Mangel besonderer Gedanken, besonderer Gefühlstiefe, plaidiert hartnäckig für seine geliebten Balladen: „Wenn es einerseits auch wahr ist, daß nur ‚zum Herzen geht, was vom Herzen kommt', so gibt es doch auch glückliche Einfälle, gute Griffe und Würfe, auf denen man ein Goldstück gewinnt, auch wenn der Herzenseinsatz keinen Kupferdreier Wert hatte." Aber wie manches Richtige diese Rechtfertigung auch enthält, wenn es auch zutrifft, daß ein Stück „Kulissenmalerei" aller bloßen Balladenkunst immer anhaften wird, daß dergleichen sehr wohl „mit einem großen Pinsel heruntergestrichen werden" könne, — der Einwand Storms bleibt doch in Geltung, er impliziert, daß auch bloße „Stoffe" ihre bestimmten Forderungen und Gesetze in sich tragen, nicht willkürlich zu beliebigem Zweck und beliebiger Zeit zur Verfügung stehn. Storm fühlte die tiefe Kluft, die das Herbe und Verhaltene der alten Gebilde von dem gewandten, geglätteten Sprachfluß der hurtigen Barden trennte, er lehnte sich auf gegen die Nivellierung der Kurven, die bequem entgegenkommende Verständlichkeit moderner Übersetzungskünstler.

Fontane hat sich erst auf heimatlichem Boden über diese Konvention erhoben, seine „Lieder und Balladen frei nach dem Englischen" und die zweite Abteilung der eignen Bilder und Balladen, „Englisch-Schottisches", zeigen ihn ganz in ihr befangen. Das lyrisch Getönte, Naive (Jakobitenlieder) ist am schwächsten geraten,

doch auch die schildernden Stücke ohne originellen anekdotischen Vorgang („Bertrams Totengesang") kommen über die technische Geschicklichkeit nicht hinaus. Nur wenn dieser an sich schon etwas ist („König Eleonorens Beichte", „Percys Tod") gewinnen die Verse ein wenig Leben, das aber dann eben mehr im Stofflichen steckt, als in der deutschen Redaktion Fontanes. Das Anekdotische war in manchen Fällen so wirksam und stark, daß es auch den abgegriffenen, welken Sprachformen des deutschen Balladenklischees zu trotzen vermochte. Wie viel aber von der Kraft und Originalität der Vorbilder verloren ging, kann auch jeder der Ursprache nicht Mächtige an Herders Verdeutschung der „Volkslieder" abmessen.

In der „Jüdin", bei Fontane eins der verblasensten Stücke, das aus den späteren Auflagen fortblieb, wird der großartige Realismus

Sie legt' ihn auf ein Schlachtbrett hin,
Schlacht't' ihn, ein Christenschwein,
Sprach lachend: „Geh und spiele nun da
Mit allen Gespielen dein!"
(Herder, „Die Judentochter".)

ängstlich getilgt. Fontane läßt die Strophe weg; der Verfasser der „Stine" als Anwalt der Dezenz. In „Schön-Margret und Lord William" improvisiert er, abschwächend und konventionell:

Ich sah zwei rote Rosen,
Und die eine liebt' ich heiß,
Und als ich brach die andre,
Da wurde die eine — weiß.

Vergißmeinnicht und Goldschnitt, während Herder wörtlich die sinnliche Gewalt des wildgewachsenen Volkslieds gibt:

Ich träumt' ein'n Traum, mein liebes Weib,
So träum'n ist nimmer gut;
Ich träumt' mein Haus voll rotem Vieh,
Das Brautbett voll von Blut.
(„Wilhelm und Margret".)

Allenthalben muß das Derbe dem Schicklichen, das Karge, Eckige, Dunkle der breiten Verständlichkeit weichen, wird die Distanz ge-

tilgt, die Fontane als etwas Äußerliches, als zufällige Form eines frei schwebenden Gehaltes empfindet und behandelt, und die doch fest angewachsene Haut dieser lebenstrotzenden alten Verse ist, die man nicht abziehen kann, ohne ihr Leben und den Geist mit zu vernichten. „Lord Murray" wird willkürlich paraphrasiert und hat mit dem schottischen Lied nicht viel mehr als den Namen gemein, in „Sir Patrick Spens" und „Jung-Walter" (Herder: „Der Schiffer", „Der eifersüchtige König") wird die seelische Stoßkraft erheblich abgeschwächt, das Rauhe humanisiert, das Brutale gemildert. Über die „Chevy-Chase", unter den ritterlich romantischen Balladen nach dem Englischen noch eine der farbig belebteren, hat Fontanes späte Einsicht selbst abgeurteilt: „Was ist der Zauber der altenglischen Balladen? Ihre Simplizität. Ich entsinne mich noch, daß ich vor fünfzig Jahren die ‚Chevy-Chase' besser als Herder übersetzen wollte und mir auch einbildete, es sei mir gelungen. Jetzt bin ich sehr für Herder und erschrecke vor meinen famosen Vollreimen." Desgleichen über den „Edward": „Ich hab es, als ich ganz jung war, übersetzt und wollte damals dem alten Herder zeigen, was 'ne Harke sei ... Erst später ist mir die Erkenntnis gekommen, daß meine Tamtamübersetzung neben der großartigen Schlichtheit des alten Generalsuperintendenten nicht bestehen könne."

Billige Wortfülle an Stelle der Simplizität, Scheinprunk für die substanzielle Schlichtheit — an diesem Grundmangel leiden auch die englisch-schottischen Balladen, bei denen Fontane auf einen alten Stoff zurückgeht, nicht mehr umformt, sondern selbständiger tätig ist. Der Unterschied bleibt geringfügig. Die Übersetzungen sind so „frei", daß sie mit kaum minderm Recht als die „eignen" Bilder und Balladen der zweiten Abteilung für Fontanes Gut erklärt werden können. Die Stoffe in den Überlieferungen der alten Chroniken und Geschichtsbücher waren so weit anekdotisch vorgeformt, daß auch hier nicht viel mehr zu tun übrig blieb als eine geschickte Redaktion, bei der die stereotype Balladentechnik und -sprache für den Dichter bildet und denkt. Je müheloser sich Fontane in die gegebene Konvention hineinfindet, um so breiter und hemmungs-

loser fließt der Wortstrom. Die frühsten dieser Versifikationen („Rosamunde", „Towerbrand", „Walter Raleigh") sind nur auf die tönende Phrase gestellt, Rhetorik und Kulisse, mit längst erprobten Pointen und Mitteln aus zweiter Hand zurechtgestutzt. Manche, auch der andren Abteilungen, sind um einiger Strophen willen später als Fragment in die Gedichte aufgenommen worden („Hakon Borkenbart", „Lady Essex", „Wangeline von Burgsdorf"). Von ihnen allen, und besonders dem Rosamunde-Zyklus, kann gelten, was ein Literaturgespräch in „Vor dem Sturm" (Kap. 17) über Hansen Grell-Fontanes „Hakon Borkenbart" befindet: „Dr. Saßnitz hob mit Recht hervor, daß unser verehrter Gast sein großes Darstellungsvermögen an einen Gegenstand gesetzt habe, dem mit einem geringeren Kraftaufwand mehr gedient gewesen wäre. Das Ganze sei, wie er selber bemerkt habe, ein Märchenstoff. Ein solcher müsse aber in der Schlichtheit, die seinen Reiz bilde, nicht durch Pracht des Ausdrucks gestört werden. Das Gedicht sei zu lang."

Das trifft auf die meisten älteren Stücke zu, die späteren sind die besseren und kürzeren. Im „Lied des James Monmouth" klingt zum erstenmal durch das arrangierte Alfresko der Ritter- und Heldenstaffage ein leiser Seelenton. „Johanna Gray" und „Der letzte York" heben sich wohl aus der Masse heraus, leben aber auch mehr von der Stärke des anekdotischen Vorgangs, der Bewegtheit der äußeren Handlung, ähnlich den übersetzten Balladen des „Aufstands in Northumberland". Die Gabe der Anschauung versagt da ebensowenig, wie in den renaissancemäßig kostümierten Balladen und Bildern Conrad Ferdinand Meyers. Bei beiden ein ebenso sicheres wie seelisch unbeteiligtes Nachfahren der gegebenen Züge, eine Begeisterung mehr des antiquarischen Liebhabers als des inneren Erlebnisses, mit dem Resultat der Photographie statt des Gemäldes, des Panoptikums statt der Plastik. Im „Archibald Douglas", der seine große Popularität den gleichen Eigenschaften verdankt, die Schillers berühmteste Balladen auszeichnen: dem rhetorischen Schwung, dem wirksamen Arrangement, der edlen Gesinnung, die eine Frage nach den dichterischen Qualitäten gar nicht

erst aufkommen lassen, möchte man dann, wie die Reise „Jenseit des Tweed“ den Plan der „Wanderungen“ enthält, in den Versen:

Der ist in tiefster Seele treu,
Wer die Heimat liebt wie du

eine Art prophetischer Gewähr finden, daß Fontanes Verskunst nicht im Virtuosen und Nachempfundenen versanden sollte, daß es ihm bestimmt war, auch auf diesem Gebiet und ebenso spät eine charakteristische und wertvolle Produktion zu zeitigen.

Über Hugo von Blomberg, seinen „allerspeziellsten Nebenbuhler“ auf dem Gebiet der Ballade, schreibt Fontane im Tunnelteil der Autobiographie: „Er las allerhand alte Bücher, fand einen geschichtlichen und anekdotischen Hergang, der ihm gefiel, und brachte diesen Hergang in Verse. Er verfuhr dabei mit großer äußerlicher Kunst, alles war vorzüglich aufgebaut, knapp und klar im Ausdruck, aber trotzdem blieb es eine gereimte Geschichte. Das ist, wie mir jetzt feststeht, ein Mangel. Es muß durchaus noch was Persönliches hinzukommen, vor allem ein eigener Stil, an dem man sofort erkennt: ‚Ah, das ist der‘ ... Die Sachen hatten kein Eigenleben.“ Fontane hat hier unwissentlich auch seine eignen englisch-schottischen Balladen charakterisiert, die auch keinen eigentlichen Stil haben, trotz vorzüglichem Aufbau und großer äußerlicher Kunst bloße Geschichten reimen. Was bei ihm als Persönliches hinzukommen mußte oder vielmehr dieses Persönliche erst befreite und dichterisch fruchtbar machte, war das vaterländisch Deutsche. Die „Rosamunde“ könnte auch Blomberg in seinen glücklicheren Stunden zusammengereimt haben, die „Männer und Helden“ können nur von Fontane sein. Da tritt zum technischen Geschick anekdotischer Verarbeitung die persönliche Note, an der man sofort erkennt: Ah, das ist Fontane. Erst wo das Brandenburgisch-Preußische, in weiterem Umkreis Norddeutsche und Skandinavisch-Nordische die Basis bildet, gebietet er über Kräfte, die ihm sonst fremd sind, erst auf heimatlicher Erde wird ihm die Seele wieder stark.

Nur diese bodenständige Vertrautheit mit einem Stoff, der doch auch nur ein Stück alter Chronik ist, hebt den „Tag von Hemmingstedt" ins Dichterische. Es ist durchaus bemerkenswert, daß Fontane, der sonst bei den Balladen aufs Virtuose allein sich zu berufen liebt, den Einwand Heyses und einer schwachen Tunnelminorität zurückweist, die „bei Überschätzung des Machwerks (des Technischen, Formellen) den Kern und Inhalt unterschätzen". Er scheint sehr deutlich gefühlt zu haben, daß der „Tag von Hemmingstedt" mehr war, als die meisterhafte Behandlung eines wirkungsvollen Stoffes, wie sie ihm auch sonst zu gelingen pflegte. Man fühlt den innerlichen Zwang, unter dem das umfangreiche Gedicht entstanden ist, es strahlt eine Wärme aus, die alle balladeske Sprachkunst als bloßes Mittel erscheinen, einen sinnlichen Atem, den nur das wirkliche Ergriffensein der sprachlichen Ausformung entströmen läßt. Während Hebbels vaterländische Romanze den gleichen Stoff mit starken Antithesen, Rede und Gegenrede, ins Dramatische steigert, aber dabei doch in einzelne Situationen zersplittert, gibt Fontane nur, freilich mit stärkster Schilderungskraft, den ruhigen epischen Verlauf in einer breitesten Strophenform, ohne Längen, ohne wortreiche Geschwätzigkeit, wie ausführlich auch immer. Die Frage nach lang oder kurz wird gar nicht mehr gestellt, nun ein lebendiger Keim zum Gedicht auswächst, wie er will und muß, statt daß der Poet über ein glückliches Sujet reflektiert.

Die Feldherrenlieder sind nicht weniger gelungen, obgleich sie sprachlich-technisch in polarem Gegensatz zu der dithmarsischen Romanze stehen. Auch in ihnen triumphiert der „Kern und Gehalt", die markige Feier brandenburgisch-preußischen Heldentumes. Die Technik bleibt freilich wichtig genug, aber sie ist nun ganz Ausdruck dessen, was Fontane an Eignem zu geben hat, Technik in höherem Sinn, vergeistigt und persönlich, nicht mehr das Lern- und Meßbare, sie ist nur mehr Technik Fontanes, die bei jedem Nachahmer wieder zum bloß Handwerklichen herabsänke, wie die englisch-schottischen Imitationen Fontanes balladeskes Handwerk bleiben.

Die Kastiliasitzung in „Vor dem Sturm" (Kap. 43) bringt den „General Seydlitz" mit anschließender Kritik. Es heißt da: „Der Reiz des Gedichtes liegt ausschließlich in seinem Ton und seiner Behandlung; es ist keck gegriffen und keck durchgeführt. Aber jedes Kunstwerk muß aus sich heraus verstanden werden können. Diesen Anspruch seh' ich in diesem Gedicht nicht erfüllt. Es ist eminent gelegenheitlich und auf einen engen oder engsten Kreis berechnet. Es hat die Bekanntschaft mit einem halben Dutzend Seydlitz-Anekdoten zur Voraussetzung, und ich glaube kaum zuviel zu sagen, wenn ich behaupte, daß es nur von einem preußischen Zuhörer verstanden werden kann." Dem wird im Roman sofort und mit Recht widersprochen. Denn so sehr die Wirkung vom kecken Ton ausgeht, er würde eben bloße Virtuosität bleiben, wenn das schwungvolle Lied nicht von einer inneren Gesinnung und Sicherheit getragen wäre, die mit dem Handwerklichen noch nichts zu tun hat, um so mehr mit Erlebnis, ästhetisch gesprochen, mit der künstlerischen Intuition, die das Intern-Preußische ins Allgemeinverständliche, das Anekdotische ins Symbolische zu wandeln vermochte. Die Feldherrenlieder sind kein preußisches Reservat, sondern Gemeingut aller dichterisch Empfänglichen. Ihr hoher Wert liegt in dem glücklichen Gelingen des Volksliedmäßigen, das nicht nachgeahmt, sondern recht eigentlich wiedergeboren wird, auf neuer, moderner, individueller Basis, aber ebenfalls umfassend und typisch. In gewissem Sinn bleibt auch Fontane in diesen Liedern nur Exponent des großen Ganzen, des Volkes, sagt was alle bewegt, gleich den unbekannten Dichtern von einst. Etwas wie der „alte Derfflinger" läßt sich nicht machen, sondern ist das hohe Geschenk einer inspiriertesten Stunde.

Nicht alle Feldherrenlieder sind gleich vollkommen. „Ich ließ diesem ‚alten Derfflinger' eine Reihe verwandter patriotischer Dichtungen im Volksliedton folgen und erzielte mit einem derselben, dem ‚alten Zieten', eine Zustimmung — auch im Publikum —, die weit über die bis dahin gehabten Erfolge hinausging. Ich glaube aber doch, daß der ‚alte Derfflinger', der den Reigen eröffnete,

gelungener ist als der ‚alte Zieten' und all die übrigen. Der erste Wurf ist immer der beste." Für den modernen Dichter liegt ja die Gefahr nahe, eine einmal entdeckte und bewährte Eigenart zur bloßen Nuance zu verflüchtigen, in einem falschen Kult des Individuellen die eignen ehemaligen Funde zu archaisieren. Fontane war nun wohl reich genug, um diese Versuchung zu überwinden, die Feldherrenlieder sind nur eine kleine Spezialität der „Gedichte", aber die Wertunterschiede im einzelnen bleiben doch erheblich genug. „Das sprungweise Vorgehen" — sagt Graf Bninski („Vor dem Sturm") vom Volkslied — „gehört zu den Kennzeichen und Schönheiten dieser Dichtungsgattung. Die Phantasie muß nur den richtigen Anstoß empfangen; ist dies geglückt, so darf man kühn behaupten: Je weniger gesagt wird, desto besser." In den späteren Feldherrenliedern ist die Phantasie nicht immer durch einen dichterischen Einfall derart gebunden oder er ist nicht fruchtbar genug, um das Anekdotische, jedes Detail der Ausführung mit diesem Mittelpunkt in organischer Verbindung zu halten. Im „Keith" wird der Vergleich des Heldenlebens mit einer Bühnenlaufbahn ein wenig überanstrengt, er vermag nicht recht das ganze Lied zu tragen; der „Schwerin" ist nur äußerlich liedhaft, bleibt episch-balladesk, weil nur eine Episode im Leben des Alten den Stoff zum Gedicht gibt; der in Erfindung und Ton so frische „Prinz Louis Ferdinand" zerfällt in zwei unverbundene Teile. Dagegen verharrt im „Seydlitz" das Einzelne in bloßer Andeutung, und unbeschwert kann sich in flüchtigem Zug Bild an Bild reihen, Herr Seydlitz auf dem Falben fegt durch alle hindurch mit liliencronschem Draufgängertum, die dichterische Anschauung bleibt gebunden durch die eine Vorstellung des schneidigen Reiters. „Hei Calcar, das ist Sporn" — vier Variationen über ein Thema, vier lebendige, selbständige Strophen, aber aus einem dichterischen Motiv heraus geboren. Ähnlich tönt im „alten Zieten" der Preis der einen Eigenschaft kräftigsten Zufassens, steter Wachsamkeit als Leitmotiv durch alle Verwandlungen der sechs Verse. Die zentrale Vorstellung des „alten Derfflinger" — ein Schneidergesell, der zum

berühmten Feldherrn aufsteigt — ist, in ihrem Kontrastgehalt ebenso fruchtbar wie zum Träger eines rechten Volksliedes geschaffen, weil hier das Volk, die einfache Tüchtigkeit, den Helden erstehen läßt. Es wird kein Zufall sein, daß Fontane auch mit seinem besten Lied eine Verklärung unredensartlichen, gradgewachsenen Menschentumes schuf; es grüßt zu „Irrungen, Wirrungen“, dem reifen Epos der Mitte herüber:

Es haben alle Stände
So ihren Degenwert,
Und selbst in Schneiderhände
Kam einst das Heldenschwert;
Drum jeder, der da zünftig
Mit Nadel und mit Scher',
Der mache jetzt und künftig
Vor Derffling sein Honneur.

In seinen jungen Tagen
War das ein Schneiderblut,
Doch mocht' ihm nicht behagen
So Zwirn wie Fingerhut,
Und wenn er als Geselle
So saß und fädelt' ein,
Schien ihm die Schneiderhölle
Die Hölle selbst zu sein.

Einst, als das Nadelhalten
Ihm schier ans Leben ging,
Dacht' er: „Das Schädelspalten
Ist doch ein ander Ding!“
Fort warf er Maß und Elle
Voll Kriegslust an die Wand
Und nahm an Nadels Stelle
Den Säbel in die Hand.

Sonst focht er still und friedlich
Nach Handwerksburschenrecht,
Jetzt war er unermüdlich
Beim Fechten im Gefecht;
Es war der flinke Schneider
Zum Stechen wohl geschickt,
Oft hat er an die Kleider
Dem Feinde was geflickt.

Er stieg zu hohen Ehren,
Feldmarschall war er gar,
Es mocht' ihn wenig kehren,
Daß einst er Schneider war;
Nur, fand er einen Spötter,
Verstund er keinen Spaß
Und brummte: „Für Hundsfötter
Ist hier mein Ellenmaß."

Krank lag in seinem Schlosse
Der greise Feldmarschall,
Keins seiner Lieblingsrosse
Kam wiehernd aus dem Stall;
Er sprach: „Als alter Schneider
Weiß ich seit langer Zeit:
Man wechselt seine Kleider —
Auch hab' ich des nicht Leid.

Es fehlt der alten Hülle
In Breite schon und Läng',
Der Geist tritt in die Fülle,
Der Leib wird ihm zu eng;
Gesegnet sei dein Wille,
Herr Gott, in letzter Not!"
Er sprach's und wurde stille —
Der alte Held war tot.

Vom Tunnelfreund Kugler berichtet Fontane, er sei der Meinung gewesen, „daß sich aus einem patriotischen Stoff immer was machen lasse, wenn nicht was Gutes, so doch was Mittelgutes, und unter allen Umständen ein Etwas, das, schon um des Stückchens vaterländischer Geschichte willen, vor im übrigen gleichwertigen Arbeiten den Vorzug verdiene. Woraus sich dann in weiterer Folge wie von selbst ergibt, daß auch der patriotische Dichter vor dem nichtpatriotischen immer einen Pas voraus habe. Durch den Stoff getragen, findet er von vornherein offenere Herzen. Diese weitverbreitete Meinung ist aber meiner Erfahrung nach grundfalsch. Von manch anderem, was sich gegen patriotische Stoffe sagen läßt, ganz abgesehen, ist auch vom persönlich-egoistischen Dichterstandpunkte aus nichts gefährlicher zu behandeln als das

‚Patriotische‘. Glückt es, nun so gibt es einen großen Erfolg, gewiß, glückt es aber nicht, was doch immer die Mehrheit der Fälle bleibt, so ist der Sturz auch gleich klaftertief. Denn der Unglückliche wird nun nicht bloß um seiner dichterischen Mängel, sondern recht eigentlich auch um seiner patriotischen Stoffwahl willen angeklagt, weil ein Publikum, wenn's fehlschlägt, hinter all dergleichen immer nur Streberei, Liebedienerei, Servilismus, im günstigsten Falle Bequemlichkeit vermutet." Fontane mochte bei diesem Bekenntnis an manche Erfahrungen zurückdenken, die er als Wanderungsschriftsteller gemacht hatte. Auf dem Gebiet des Verses war die Gefahr falscher Verdächtigung gewiß noch schwerer zu vermeiden. Bei den Feldherrenliedern „glückte es", es gab einen „großen Erfolg". Aber das waren unaktuelle Stoffe, einer freieren Formung zugänglich, gegenwärtigen Ansprüchen und Zusammenhängen entrückt. Je näher Fontane der eigenen Zeit kommt, eine um so höhere dichterische Kraft erforderte es, das Bleibende vom Zufälligen zu trennen, über das bloße Gelegenheitsgedicht hinauszukommen. Und tatsächlich ist vieles im dritten, märkisch-deutschen Teil der Gedichte bloßes „Gelegenheitsgedicht" geblieben, während andrerseits die so benannte folgende Abteilung Stücke enthält, die über den äußeren Anlaß, dem sie ihre Entstehung verdanken, zu selbständigem, künstlerischen Leben gediehen sind.

Die „Alten Fritz-Grenadiere" leiten zur jüngeren Zeit über: Momentbilder des Wortes, von keckem Realismus und kräftigem Stempel, die es mit Menzels berühmtem Illustrationswerk aufnehmen können. Diese Höhe hält dann nur noch die „Siegesbotschaft", deren derben Knüppelversen eine außerordentliche Kraft sinnlich-impressionistischer Vergegenwärtigung innewohnt, während die Verse von 1866 und 70/71 und die drei Einzugsgedichte unter einem gewissen Sich-zurecht-rücken, einer liebenswürdigen, aber „nervösen Forschété" leiden, „die dem Eindruck voller, reiner Kunst nicht günstig ist", wie Fontane, sich selbst kritisierend, gelegentlich an Liliencron schrieb. „Selbst bei den Sachen, die ihrer Natur nach auf diesen Ton gestellt sind und bis auf einen gewissen Grad mit ihm stehn und fallen, muß man immer noch vorsichtig sein."

Es wird wohl die „Phrase vermieden, was bei patriotischen Stoffen immer schwer, aber auch wichtig ist", aber die Distanz, die sich zwischen die Hochstimmung dieser Einzüge und die heutige Gegenwart gelegt hat, läßt doch das lediglich Improvisierte deutlich fühlbar werden. Wie in sich ruhend wirkt daneben der „Alte Fritz" zur Enthüllungsfeier des Friedrich-Denkmals im August 1851, wie wenig gelegenheitlich! Man spürt den wärmeren Herzensklang, ein seelisches Mitschwingen, das auch den Kaiser Friedrich-Gedichten „Letzte Fahrt" und „Letzte Begegnung" erst ihre schlichte, erschütternde Weihe gibt. Wie oft hat Fontane das stille Heldentum gepriesen, in Briefen und Romanen. Beim Tode des geliebten Kaisers vermochte er Worte zu finden, die um so tiefer greifen, je seltner er sein Gefühl frei ausströmen ließ, je sorglicher er es für den Alltag verbarg. Diese Gesinnung gipfelt künstlerisch, nach der Vorstufe des „Kaiser Blanchebart", in den Versen „Wo Bismarck liegen soll". Es kann nicht genug bewundert werden, wie da unter dem Zwang einer wahrhaft großen Sterbestunde einem Dichter, der das Feierliche sonst ängstlich mied, die Kraft des rhythmisch gehobenen Sagens plötzlich ins Monumentale wächst, das den nahen Gegenstand sogleich ins Mythische entrückt, zum ewigen Symbol deutschen Wesens wandelt.

Nicht in Dom oder Fürstengruft,
Er ruh' in Gottes freier Luft
Draußen auf Berg und Halde,
Noch besser: tief, tief im Walde;
Widukind lädt ihn zu sich ein:
„Ein Sachse war er, drum ist er mein,
Im Sachsenwald soll er begraben sein."

Der Leib zerfällt, der Stein zerfällt,
Aber der Sachsenwald, der hält;
Und kommen nach dreitausend Jahren
Fremde hier des Weges gefahren
Und sehen, geborgen vorm Licht der Sonnen,
Den Waldgrund in Efeu tief eingesponnen
Und staunen der Schönheit und jauchzen froh,
So gebietet einer: „Lärmt nicht so! —
Hier unten liegt Bismarck irgendwo."

Aber nicht nur bei diesen größten Anlässen gelingt Fontane das bleibende Gedicht. Auch weniger eingreifende Begebenheiten lösen es aus, wenn sein individuelles Lebensgefühl ihnen harmonisch antwortet. Die siebzigjährigen Jubilare von 1885, Menzel und Bismarck, werden im „Zeus in Mission" und der „Treppe von Sanssouci" nicht nur mit dem üblichen Festkarmen gefeiert, es entstehen, würdig der greifbaren Nachfolge von „Miedings Tod" und „Hans Sachsens poetischer Sendung", zwei Werke, die, von origineller Erfindung getragen, eine Fülle lebendigster Kleinzüge, einen anschaulichen Reichtum aufsprießen lassen, wie er im realistischen Zeitalter nur noch bei Gottfried Keller anzutreffen ist. Im „Hubert in Hof", einer fontanischen Heimatsfeier eigenster Art, dem dritten dieser Meisterwerke quellendster Wirklichkeitskunst, gibt Fontane das Milieu eines überfüllten Wartesaales im Winter, das tolle Durcheinander für Auge, Nase und Ohr, mit solch sinnlicher Kraft und auf so kleinem sprachlichen Raum zusammengedrängt, daß vor dieser imponierenden dichterischen Vitalität die englisch-schottischen Gedichte zu Dutzenden als gespenstische Maskerade auffliegen. Der Realist, der Schilderer des Durchschnittlichen, triumphiert über die stofflich-romantische Befangenheit von einst. Judenpelze, bayrische Würste und Harfenistinnen tragen über die leeren Panzer, die konventionellen Gastereien, den gesteiften Liebessang der Douglas und Percy einen vollen Sieg davon.

Die einzelnen Abteilungen der „Gedichte" greifen ineinander über. Auch die erste, die eigentlich den „Liedern und Sprüchen" vorbehalten ist, enthält noch zwei epische Prachtstücke (Die „Geschichte vom kleinen Ei" und den „Fritz Katzfuß"), neben den „Liedern und Balladen frei nach dem Englischen" finden sich bloße Übersetzungen („Bannockburn" nach Robert Burns, „General Sir John Moores Begräbnis" nach Charles Wolfe, „Balaklawa" nach Tennyson, „Marie Duchatel" nach Scott) im „englisch-schottischen" Teil, unter den „märkisch-preußischen" Balladen die

Feldherrenlieder, unter den „Gelegenheitsgedichten" die „Treppe von Sanssouci", „Zeus in Mission", „Hubert in Hof". Strenger wird die chronologische Folge eingehalten. Sie führt zweimal von frühen Jahrhunderten bis in die jüngste Gegenwart, bis zur theatralischen „Brücke am Tay", die eine aussichtslose Konkurrenz mit Shakespeares „Macbeth" aufnimmt, bis zur modern balladesken Verherrlichung des braven Steuermannes „John Maynard", die unter den Liedern und Sprüchen sich heimischer ausnähme, so eng ist sie Fontanes persönlichem Empfinden verbunden, Symbol des selben stillen Heldentumes, das die Kaiser Friedrich-Gedichte von hoher Warte verkörpern.

Fontane fand nur selten Gelegenheit, sein subjektives Gefühl im fremden Gegenüber so rein und unmittelbar aufzufangen. Die frühen dilettantischen Versuche der Art sind später unterdrückt worden. „Das Lyrische" — schreibt er 1854 — „ist sicherlich meine schwächste Seite, besonders dann, wenn ich aus mir selber und nicht aus einer von mir geschaffenen Person heraus dies und das zu sagen versuche. Diese Schwäche ist so groß, daß einzelne meiner frühsten Balladen (‚Schön-Anne', ‚Graf Hohenstein') und einige andre nichts andres sind als ins Balladische transponierte lyrische Gedichte." Erst auf der Altersstufe findet Fontane für das mangelnde Lyrische ein wertvolles Äquivalent. In der subjektiv durchwärmten Didaktik seiner Spruchdichtung, gibt er an Stelle äußerlicher Transpositionen, künstlicher Einkleidungen die lebendige Synthese von Ich und Stoff.

Der „Fritz Katzfuß" ist ganz sein Eigentum, obgleich er an eine Novelle der Helene Böhlau anschließt, die Durchdringung schafft aus der Anlehnung einen eigensten Besitz, eben weil der „sommersprossige Ladenbengel, der, während er Heringe verkauft, die ganze Welt, seine Prinzipalität und vor allem auch das Publikum, die hübschen Dienstmädchen an der Spitze, von oben herab behandelt, und das alles bloß, weil er drei Gedichtbücher hat und aus dem ersten Teil des ‚Faust' — dessen Lesezeichen, höchst charakteristisch, eine Wurstpelle ist — lange Stellen auswendig

weiß, die er nun jedesmal selig vor sich hindeklamiert, wenn er in den Keller muß, um die Sirupskanne neu zu füllen", auch bei ihm der „herzensgute Junge" bleibt, der

> ... wie's auch drohn und donnerwettern mochte,
> Ja, selbst wenn Blitz und Schlag zusammenfielen,
> ... nie maulte, greinte, wütend wurde.

Fontane gesteht, daß gerade um dieses Zuges willen die Novelle der Böhlau „seinerzeit einen großen Eindruck" auf ihn gemacht habe, daß er sich „in dem Ladenschwengel wiedererkannte. Alles, was vor fünfzig Jahren in der Roseschen Apotheke um mich her war, als ich Kamillentüten drehte, wurde von mir wie Kaff behandelt; nein, nicht behandelt, sondern bloß angesehn. Im Gegenteil, ich behandelte jeden artig, gütig, zuvorkommend, und das rettete mich und hat mich schließlich das werden lassen, was ich jetzt bin. Fehlte mir aber damals das heitere Gleichmaß der seelischen Kräfte, spielte ich die Hochmuts- und Wichtigkeitsrolle ohne begleitenden Humor, und ich darf hinzusetzen, ohne begleitende Bescheidenheit durch, so war ich verloren."

Diese selbe wohltemperierte Stimmung, aus der der „Fritz Katzfuß" entstanden ist, bildet auch den Kern der fontanischen Spruchdichtung. Er tritt, wie der eignen Jugend, so dem Ganzen seines Lebens objektiv gegenüber, erkennt mit der Reife des Alters, das aus dem Spezifischen ins Allgemeine zurücktritt, die glückliche psychische Konstellation, die ihn vermochte, immer wieder „den feindlichen Mächten einen ehrenvollen Frieden abzuzwingen". Er erlebt nun so typisch, seine Erfahrung wird so umfassend, seine persönlichen Ansprüche setzen sich mit den sachlichen Normen so ins Einvernehmen, daß diese Spruchweisheit, wie fontanisch auch immer, doch didaktisch im besten Sinn, Lebenslehre für alle ist, ohne diesen Anspruch von sich aus zu erheben. Fontane zwar schienen diese „Kleinigkeiten", Früchte, die er mühelos schüttelte, gegenüber dem dichterischen Aufgebot, der bewußten und angestrengten Arbeit an den Balladen gering. Aber wie bei „Irrungen, Wirrungen" und „Effi Briest" ist das Mühelose zugleich das Voll-

kommene geworden. Die volkstümlichen Knüppelverse, deren kräftige, ungeglättete Sprache dem praktischen Inhalt glücklich entgegenkommt, haben den ganzen Fond seiner Persönlichkeit zur Voraussetzung. Was hier so schlicht und scheinbar nüchtern sich ausspricht, ist nie billiger Doktrinarismus oder gar eine brav bürgerliche Lebensphilosophie, sondern mit vielem Schmerz, Entbehrung und Enttäuschung bezahlt. Nur weil den Versuchungen zu dauerndem Trübsinn ebensoviele verschwiegene Siege folgten, konnte die Erfahrung und Überzeugung eines längsten und tapfersten Lebens, als sie am Ende zu unmittelbar subjektiver Aussprache drängte, auf alles Pathos der Autorität verzichten. Sie ist umspielt von einer lächelnden Skepsis, der das Negative, Zersetzende fehlt, was für gewöhnlich sich mit der skeptischen Geste verbindet. Sie wächst aus einer gefühlten Fülle, einem festen eignen Besitz, nicht aus dem Bewußtsein eines Mangels. Der Verzicht, der aus diesen Gedichten spricht, ist nicht die müde Resignation des Gestrandeten, sondern der charakteristische Wille, sich von den Außenwerken des Lebens zurückzuziehen, auch das Zufällige und Alltägliche auf seine Wurzelung in den festen Schichten einer bestimmten seelisch-sittlichen Gemeinschaft hin zu empfinden und zu werten. Noch einmal treten da die Konturen seiner geistigen Persönlichkeit hervor, und es ist bezeichnend für den Grad, in dem diese sich objektivierte, aus den empirischen Zusammenhängen stetig in die sachlichen Normen und Formen der Zeit hinüberstrebte, daß Für und Wider dieser Spruchgedichte, die eigentlich pro domo gemeint sind, nun doch ex cathedra wirken. Mag Fontane in bestimmten Ablehnungen und Annahmen die Ehe, das Philisterium, die Bourgeoisie, die Kunst, das Publikum oder die Gesellschaft streifen, nie bleiben seine Reflexionen im Zufälligen, nie auch im rein Psychologischen stecken, es ist stets der ganze Mensch, der zur Sache spricht, wie unaufheblich auch immer, aber eben ein Mensch solchen Kalibers, daß die subjektive Didaktik sich wie selbstverständlich in axiomatische Gewißheit wandelt. Selbst dort, wo er nur von sich, seiner privaten Person zu reden scheint („Aber wir lassen es andere machen", „Ja, das möcht' ich noch

erleben") ist der symbolische Einschlag nicht zu verkennen, Fontane erhebt sich zu einer Höhe der Betrachtung, die nun auch den Wechsel der Zeiten, ihrer Menschen und Ordnungen, als ein Gesetzmäßiges und Notwendiges anerkennt („Die Alten und die Jungen"). Die Tragik der „Effi Briest", die Erschütterung der Ordnungswelt, ist in der Spruchdichtung der letzten Zeit überwunden, weil nun auch diese Erschütterung als „in der Ordnung" empfunden wird, Fontane weiß sie als anderen Pol seines auf Ordnung gestellten Weltgefühls zu begreifen, das Negative in einer höheren Einheit positiv zu überbauen. Auch in dieser letzten und schwersten Bewährung liegt die Gewißheit seiner fortwirkenden Kraft. Ihre Mythe ist in der ebenso einfachen wie wundervollen Vertiefung der märkischen Sage vom „Herrn von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland" gestaltet.

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland,
Ein Birnbaum in seinem Garten stand,
Und kam die goldene Herbsteszeit
Und die Birnen leuchteten weit und breit,
Da stopfte, wenn's Mittag vom Turme scholl,
Der von Ribbeck sich beide Taschen voll,
Und kam in Pantinen ein Junge daher,
So rief er: „Junge, wiste 'ne Beer?"
Und kam ein Mädel, so rief er: „Lütt Dirn,
Kumm man röwer, ick hebb 'ne Birn."

So ging es viel Jahre, bis lobesam
Der von Ribbeck auf Ribbeck zu sterben kam.
Er fühlte sein Ende. 's war Herbsteszeit,
Wieder lachten die Birnen weit und breit;
Da sagte von Ribbeck: „Ich scheide nun ab.
Legt mir eine Birne mit ins Grab."
Und drei Tage drauf, aus dem Doppeldachhaus,
Trugen von Ribbeck sie hinaus,
Alle Bauern und Büdner mit Feiergesicht
Sangen „Jesus meine Zuversicht",
Und die Kinder klagten, das Herze schwer:
„He is dod nu. Wer giwt uns nu 'ne Beer?"

So klagten die Kinder. Das war nicht recht —
Ach, sie kannten den alten Ribbeck schlecht;
Der neue freilich, der knausert und spart,
Hält Park und Birnbaum strenge verwahrt.
Aber der alte, vorahnend schon,
Und voll Mißtraun gegen den eigenen Sohn,
Der wußte genau, was damals er tat,
Als um eine Birn' ins Grab er bat,
Und im dritten Jahr aus dem stillen Haus
Ein Birnbaumsprößling sproßt heraus.

Und die Jahre gehen wohl auf und ab,
Längst wölbt sich ein Birnbaum über dem Grab,
Und in der goldenen Herbsteszeit
Leuchtet's wieder weit und breit.
Und kommt ein Jung' übern Kirchhof her,
So flüstert's im Baume: „Wiste 'ne Beer?"
Und kommt ein Mädel, so flüstert's: „Lütt Dirn,
Kumm man röwer, ick gew' di 'ne Birn."

So spendet Segen noch immer die Hand
Des von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland.

Auch Fontane, der Märker aus Ruppin im Havelland, ließ uns in seinen Werken einen Fruchtbaum erstehen, dessen segenspendende, frohe Kraft und Güte kommenden Generationen nie ganz entschwinden kann.

Anmerkungen
und
Bibliographie

Anmerkungen

S. **2** Z. 10 v. u. französischen Refugiéfamilie: Vgl. J. Bainville, Die Nachkommen der französischen Réfugiés und Emigranten im heutigen Deutschland. Revue des Revues 1. Februar 1900.

S. **5** Z. 10 v. u. bedauert hätte: In den „Wanderungen" Bd. 1 heißt es: „Ich perhorresziere den Satz und werde ihn bis zum letzten Lebenshauch bekämpfen, daß der Normalabiturient oder überhaupt der durch sieben Examina gegangene Mensch die Blüte unseres Geschlechts repräsentiere; das Beste, was wir haben, ist ohne diese vorgängige Probe geleistet worden."

S. **13** Z. 3 v. o. sehen kann: Fontane berichtet in Franzos' „Geschichte des Erstlingswerkes", wie er als Untertertianer einmal über Land ging, um sich aller „Schulsorgen, unter denen ein deutscher Aufsatz nach selbstgewähltem Thema voranstand, zu entschlagen". Eine Rast, angesichts von Groß-Beeren, bringt ihn dann auf den Gedanken: wäre das nicht ein Stoff? Und nach Berlin zurückgekehrt verfertigt er ein „phantastisches Skriptum, dem es, die Wahrheit zu gestehn, an Anklängen an die Zedlitzsche ‚Nächtliche Heerschau' nicht fehlte ... Nach acht Tagen erhielt ich aus den Händen Philipp Wackernagels, meines hochverehrten Lehrers, meinen Aufsatz zurück, und wer beschreibt mein Entzücken, als ich, der ich bis dahin über ein ‚vidi W.' nie hinausgekommen war, jetzt zum ersten und leider auch einzigen Male las: ‚Recht gut. W.' Daß meine Wanderungen durch die Mark Brandenburg auf dieses ‚Recht gut' zurückzuführen seien, will ich nicht gerade behaupten, aber daß der Aufsatz, der den forschen Titel: ‚Auf dem Schlachtfelde von Groß-Beeren' führte, meine erste Wanderung durch die Mark Brandenburg gewesen ist, das ist richtig."

S. **13** Z. 13 v. u. Apothekerzeit: Zum Thema Dichter und Apotheker vgl. G. Brandes, Ibsen in Grimmstadt. Zeit 1908 Nr. 2482.

S. **15** Z. 1 v. u. Schriftgutes: Außer der „Geschwisterliebe" brachte der „Figaro" und andre längst verschollene Zeitschriften wie die „Eisenbahn" viele Gelegenheitsgedichte, auch politischen Inhalts. Vgl. „Von Zwanzig bis Dreißig", Berlin 1840, Kap. 1. Dort sind auch die Dichtungen „Heinrichs IV. erste Liebe" (vgl. Briefe II 1 S. 106), der Roman „Du hast recht getan" und eine Übersetzung des englischen Romans „The money-lender" von Mrs. Gore erwähnt. Zu einer unveröffentlichten Hamletübersetzung vgl. Literarisches Echo II S. 15.

S. **18** Z. 12 v. u. angeschlossen: Vgl. „Von Zwanzig bis Dreißig“, Mein Leipzig lob ich mir, Kap. 1.

S. **18** Z. 9 v. u. gezeitigt: Vgl. „Von Zwanzig bis Dreißig“, Mein Leipzig lob ich mir, Kap. 2.

S. **20** Z. 10 v. o. Tunnel: Vgl. A. Eloesser, Theodor Fontane im Tunnel über der Spree. Vossische Zeitung 1902 Nr. 195 (Aus den Tunnelprotokollen). — Fontane ist über ein Jahrzehnt Mitglied. Dann ruft die Übersiedelung nach London im Sommer 1855 eine lange Unterbrechung hervor, nach deren Ende, Januar 1859, er sich dem Tunnel entfremdet fühlte und nur selten noch an seinen Sitzungen teilnahm. — Eine Zweigvereinigung, das Rütli, von Franz Kugler 1852 begründet, beschreibt W. Lübke in seinen „Lebenserinnerungen“ (Berlin 1893). Vgl. dort S. 185 bis 88, wo auch über das Mitglied Fontane gehandelt ist. Man kam am Sonnabend nachmittags zum Kaffee bei den Mitgliedern abwechselnd zusammen. Kunst und Literatur sind die Hauptgegenstände der Gespräche und Debatten. Mitglieder: M. Lazarus, Lepel, Merkel, Blomberg, Eggers, Zöllner, Menzel, v. d. Heyden u. a. — Ein dritter Zirkel, in den Fontane 1852 durch Eggers gezogen wurde, war die im gleichen Jahre gegründete Ellora. Vgl. darüber und über den Namen: Otto Roquette, „Siebzig Jahre. Geschichte meines Lebens“ (1894) Bd. 2 S. 10 f. Er umfaßte an Mitgliedern außer den drei Genannten Lübke, Zöllner, R. Lucae. Man diskutierte auch hier bei Tee und Butterbrot über Kunst und Literatur. Fontane, der den Ellora-Namen Noel (nölen — langsam sein) führte, fand den herrschenden Ton „sehr liebenswürdig, nur nach meinem Dafürhalten nicht scharf genug. Man ist immer befriedigt.“

S. **26** Z. 5 v. o. Hochzeit: Emilie Fontane entstammte ebenfalls der französischen Kolonie Berlins. Sie war eine geborene Rouanet, trug aber seit ihrem fünften Jahr den Namen ihres Adoptivvaters, eines Rates Kummer (vgl. „Von Zwanzig bis Dreißig“, Fritz, Fritz, die Brücke kommt, Kap. 1—2). Fontane lernte sie als zehnjähriges Kind im Hause seines Onkels August kennen. — Sie hat den Gatten überlebt. Bis zum Ende frisch und regsam, um die Vorbereitung der Gesammelten Werke und den brieflichen Nachlaß bemüht, erlag sie am 18. Februar 1902 einer Lungenentzündung. Die Originalhandschriften zu den gedruckten Dichtungen Fontanes waren schon 1900 durch Schenkung der Witwe in den Besitz des märkischen Museums zu Berlin gelangt. — Vgl. im übrigen O. Pniower im Tag 1902 Nr. 85 und F. Düsel in der Deutschen Zeitung, Berlin 1902 Nr. 43.

S. **26** Z. 11 v. u. gute Laune: Am 14. August 1851, just im höchsten Hungerstadium, wird ihm ein Sohn geboren: George Fontane, der 1887 als Hauptmann in Groẞlichterfelde starb. Von Fontanes sechs Söhnen sind nur drei herangewachsen. Rudolf (geb. 1852), Paul (1854) und Ulrich (1855) starben

in frühster Kindheit. Theodor Fontane jun. (1856), zuletzt Intendant des elften Armeekorps in Kassel, lebt zurzeit in Wilmersdorf-Berlin. Martha Fontane (1860), die einzige Tochter, die dem Vater besonders nahe stand, wurde die Frau eines Architekten, Professor Fritsch (gest. 1915) in Waren-Mecklenburg, mit dem sie die „Familienbriefe" herausgab. Sie starb 1917. Der Verlagsbuchhändler Friedrich Fontane, der jüngste Sohn (1864), hat sich nach Neu-Ruppin zurückgezogen.

S. **31** Z. 14 v. u. London über: Zweimal war Fontane zu längerem Urlaub in Berlin gewesen, von Mitte August bis Mitte Oktober 1856 und März—April 1857. Das erstemal begleitete er den von ihm für die preußische Politik gewonnenen Eigentümer des „Morning Chronicle" auf einer Reise nach Berlin, das zweitemal wollte er die Übersiedelung seiner Familie nach London einleiten und geschäftliche Angelegenheiten ins reine bringen, die sich dahin erledigten, daß er nach dem Eingehen der deutsch-englischen Korrespondenz weiterhin Mitarbeiter der ministeriellen Organe bleibt und gleichzeitig Beiträge für die zur preußischen Regierung in Beziehung stehenden englischen Zeitungen liefert. In der Folgezeit beginnen auch in der Kreuzzeitung und Vossischen Zeitung Aufsätze von ihm zu erscheinen, Verbindungen, die noch von Bedeutung für ihn werden sollten.

S. **32** Z. 16 v. u. aufgeben zu müssen: Sehr bezeichnend für seine jetzige Englanderkenntnis ist Fontanes Brief an die Kreuzzeitungsredaktion, in dem er seinen Entschluß, die englische Korrespondenz aufzugeben, mitteilt: „Es ist ohne irgendwelches Aufgeben von Grundanschauungen in bezug auf England zu milderen Auffassungen von Ihrer, zu herberen von meiner Seite gekommen. Wir haben uns, von unseren ursprünglichen Positionen aus, in beinahe entgegengesetzter Richtung fortbewegt. Indien ist der besondere Punkt der Meinungsverschiedenheit geworden. Ganz England, sowie es in Beziehung zu Indien genannt wird, ekelt mich an. Als der Kampf begann, war ich noch ein guter Engländer, voller Sympathien für die Sache dieses Landes. Das ist längst vorüber. Diese ‚rothaarigen Barbaren' mit allen ihren großen Eigenschaften, die ich nie bestreite, sind ein Räuber- und Piratenvolk durch und durch. Ich habe die feste Überzeugung, daß die Wetterwolke Gottes über diesem Volke steht. Von einem England, das ‚Buße tut in Sack und Asche' zu sprechen, ist barer Unsinn. Die Kirchlichkeit ist groß in diesem Lande; für die Religiosität aber, für seinen Glauben, soweit er im Gemüt wurzelt, zahl' ich keinen Sixpence. So miserabel, so madig, wie ihre Reformation war, so ist die englische Kirche auch geblieben."

S. **33** Z. 7 v. o. Paul Heyse: Vgl. das Gedicht „Zu Fontanes 70. Geburtstag", Heyse, Neue Gedichte, 2. Aufl., Berlin 1897, S. 283—89.

S. **33** Z. 15 v. u. zu fremd: Heyse selbst urteilt später in seinen „Jugenderinnerungen", daß eine „Berufung dem eingefleischten Märker auf die Länge

schwerlich behagt haben würde". Vgl. im übrigen Literarisches Echo II S. 823—27.

S. **35** Z. 9 v. u. Riesengebirge: Über Fontane im Riesengebirge handelt Th. Stein in „Schlesien" VI S. 157 ff. und 213 ff.

S. **40** Z. 17 v. o. erscheinen mußten: Am 18. Oktober 1892 schrieb Fontane an Schlenther: „Bewegt kam meine Frau nach Haus (aus einem Vortrag über Th. Fontane, den Schlenther am 17. Oktober in der Freien literarischen Gesellschaft gehalten hatte. Vgl. die Bibliographie) und unter dem Berichte, den sie mir gab, fielen Alter und Krankheit auf Augenblicke von ihr ab. In all dem Freundlichen, das sie hören durfte, lag so vieles, was sie beim Rückblick auf unser Leben hatte fühlen lassen: es war doch gut so, wie's war. Seien Sie herzlich bedankt für das Bild in verklärendem Abendschein, in das zu blicken zu Frieden und Versöhnung stimmt und manches Schwere leichter tragen macht."

S. **45** Z. 6 v. o. bestimmt waren: Sehr treffend schrieb die „Gegenwart" (Bd. 54 S. 217) nach Fontanes Tod: „Und mochten ihn die Verehrer auch feiern, er wußte doch, daß er nicht populär war, daß seine Novellen und Romane nicht ‚gingen'. So war denn auch der Erfolg der Gesamtausgabe seiner Erzählungen leider nur gering, und wir haben Beweise für seine Klagen darüber."

S. **45** Z. 1 v. u. Ehrungen: Ich nenne von späteren noch die Fontane-Denkmäler in Neu-Ruppin von Max Wiese (vgl. M. Jacobs, Berliner Tageblatt 1907 Nr. 286—87) und im Berliner Tiergarten von Max Klein (vgl. Dernburg, Berliner Tageblatt 1908 Nr. 480 und Burdach, siehe Bibliographie). Abbildungen in der Brandtschen Monographie. — Über Fontane-Bildnisse vgl. Norddeutsche Allgemeine Zeitung 1898 Nr. 237 und Literarisches Echo 18 S. 1551.

S. **48** Z. 1 v. u. Grab: Gedächtnisfeiern wurden veranstaltet im Berliner Rathaus (Redner Erich Schmidt), von der Freien Bühne (Redner O. Brahm) und der Freien Literarischen Gesellschaft (Redner M. Lorenz). Vgl. dazu Magazin für Literatur LXVII S. 1006 und National-Zeitung 1898 Nr. 587.

S. **49** Z. 7 v. o. ist dieses Ich?: Eine improvisierte Selbstcharakteristik, die in scherzhafter Form manches Bezeichnende birgt, druckte das Literarische Echo IV S. 430 ab: „Man kennt die sogenannten Torturbüchlein in Albumform, in denen jeder Einschreibende auf alle möglichen Fragen Rede und Antwort stehen muß, um sich damit selber zu charakterisieren. Ein Blatt dieser Art, das die Unterschrift Theodor Fontane trägt, wird uns abschriftlich zur Verfügung gestellt und sei hier wiedergegeben.

‚Welche Eigenschaft schätzen Sie an dem Manne? — Gehorsam.
Welche an der Frau? — Caprice.
Was ist Ihre hervorstechendste Eigenschaft? — Indifferenz.
Wie verstehen Sie das Glück? — Gar nicht.

Wie das Unglück? — Auch nicht recht.
Wo möchten Sie leben? — In meiner Stube.
Was wünschen Sie am sehnlichsten? — Luft, Licht.
Wer ist in Ihren Augen der erste Dichter, Schauspieler, Musiker, Maler? — Wechselt alle fünf Jahre.
Welches historische Ereignis mißfällt Ihnen am meisten? — Die Schlacht von Bronzell.
Welche Fehler finden Sie am verzeihlichsten? — Die meinigen.
Lieben Sie das Ideale oder das Reale? — Die Diagonale.
Was ist am schwersten zu erreichen? — Papst oder großes Los.
Welchen Rat würden Sie der Frau geben, die Sie lieben? — Mich wieder zu lieben.
Welches ist Ihre Lieblingsbeschäftigung? — Schlafen.
Welche politische Richtung ist Ihnen am sympathischsten? — Mecklenburg.
Wie denken Sie über die Ehe? — Je nachdem.
Welches Vergnügen ist Ihnen das liebste? — Siehe oben unter Lieblingsbeschäftigung.
Welche Blume, welches Getränk und welche Farbe ziehen Sie vor? — Mir alles ganz gleich.
Definieren Sie die Liebe? — Mir zu schwer.
Definieren Sie die Frau? — Noch schwerer.
Berlin, den 10. März 1891. Th. Fontane.'"

S. **50** Z. 13 v. u. Formlosigkeit: Vorzüglich urteilt Thomas Mann über das Romantische bei Fontane: „War Fontane ein Romantiker? Sein Besuch in Bayreuth, 1889, mißlingt vollkommen. Nur aus physischen Gründen: Gegen Ende der ‚Ouverture' wird ihm schlecht und er gibt Fersengeld. Aber man darf glauben, daß ihm nicht schlecht geworden wäre, wenn der ‚Parsifal' ihm etwas zu sagen gehabt hätte, und die amusante Art, in der er von der ‚Strapaze' erzählt, macht deutlich, daß Tempelkunst und heiliges Theater sein Fall nicht war. War er ein Romantiker? Im deutschen Sinn gewiß nicht. Seine Romantik ist romanischer Herkunft, eine Cyrano de Bergerac-Romantik, die unter Versen ficht. Auch schauerliche Motive, auch Tower und Richtblock, als Sühne für heiße Verfehlungen, kommen darin vor. Aber ihr Grundwesen ist Rationalismus, ist heiterer Geist und freie Sinnlichkeit, und was vollkommen fehlt, ist das ahndevoll Musikalische, das brünstig Metaphysische, die trübe Tiefe. Was fehlt, ist ferner, bei aller Lust am Historischen, der reaktionäre Zug, der Haß gegen ‚diese Zeit'."

S. **52** Z. 1 v. u. ausspricht: Sehr einsichtig kritisierte G. Litzmann die auf den Briefen fußende schiefe Auffassung Fontanes durch Kricker, daß es sich dabei „im wesentlichen um äußerliche Eigenheiten handelt, die eigentlich nur für Fontane den Bürger in seiner Stellung zu Familie und Gesellschaft

in Betracht kommen" und daß Fontane selbst dagegen Einspruch erhoben haben würde, diese privaten Äußerungen „zur Grundlage einer Charakterstudie machen zu wollen ohne Berücksichtigung dessen, was in den Werken an Aufschlüssen über seine rein menschliche Natur sich findet ... Nicht das charakterisiert Fontane, was er bei irgendeinem ärgerlichen Einzelfall in zorniger Aufwallung niederschreibt, sondern die Art, wie er etwa den Oberlehrer Schmidt oder Dubslav Stechlin mit solchen Widerwärtigkeiten des Lebens fertig werden läßt ... Wer daher Fontane, den Dichter und Menschen finden will, losgelöst von allem Zufälligen, von verstimmenden Einflüssen seiner bürgerlichen Existenz, von der Gewohnheit journalistischer Tagesfron, der tut besser, ihn in den besten seiner Werke zu suchen."

S. **57** Z. 11 v. o. Dramatik Wildenbruchs: Über Fontane und Wildenbruch handelt G. v. Graevenitz im Tag 1909 Nr. 55.

S. **58** Z. 14 v. o. bestand: Das hat schon E. Heilborn nachdrücklich, in wohltuendem Gegensatz zu den gelehrten Milieutheoretikern, die an Fontane ein vorzügliches Objekt gefunden zu haben meinten, ausgesprochen: „Sobald die eigne Person und eigne Lebensentschließung in Frage kommt, ist ein ganz anderer Fontane auf dem Plan, ein von Kopf bis zu Fuß in Erz gerüsteter, ein Mann des kategorischen Imperativs, der um so kategorischer wird, je mehr es Fontane selbst kostet ... Die Briefe, die Fontane schreibt, als es gilt, bei dem Ministeriumwechsel seine Londoner Stellung preiszugeben, und wiederum, als er sich wegen Niederlegung des einträglichen Akademieamtes rechtfertigt, sind Kriegserklärungen in aller Form — gegen wen? — gegen den skeptischen Betrachter in ihm selbst."

S. **63** Z. 4 v. u. überwunden wurde: Pniower berichtet von Versuchen im Dialog und vielen kleinen Novellen und Novelletten, die sich im Nachlaß Fontanes fanden und lediglich zur Erlernung des Handwerks geschrieben waren.

S. **66** Z. 9 v. u. politische Artikel: G. Karpeles hat (Fontanes politische Anfänge, Zeitgeist 1909 Nr. 32) einige dieser politisch-journalistischen Leistungen, drei Aufsätze aus der „Berliner Zeitungshalle", dem Organ der radikalen Demokratie, vom 31. VIII., 13. IX. und 17. IX. 1848 wieder abgedruckt. Sie sind in ihrem tiradenhaften Stil, der einen Untergang des „jetzigen" Preußens wünscht und hofft, ein echtes Zeitdokument, aber ohne jede tiefere persönliche Note, ohne — trotz Karpeles' gegenteiliger Meinung — auch nur eine Spur von dem künftigen Dichter und Charakteristiker.

S. **68** Z. 8 v. o. Neuigkeitskrämer: Jahrzehnte später (April 1894 an M. Necker) hat sich Fontane anders über das Eintagsfeuilleton geäußert, aber auch der Anlaß war ein anderer. Es handelt sich um Wien, und die „Formüberlegenheit der Wiener Presse" scheint ihm „unbestreitbar. Man hat in Wien mehr feines Formgefühl als hier." Die Stelle lautet: „Sie fragen: Verlohnt es so viel Müh, um etwas zu schaffen, was mit dem Einen Tag

verschwinden wird?‘ Ich glaube doch, ja. Und zwar deshalb, weil die Herzen, die die glückliche Gabe haben, sagen wir anderthalb Millionen Wiener einen Tag lang geradezu zu entzücken, eine viel schönere und auch höhere Aufgabe lösen als die, die mit gleichem Fleiß einen ‚Columbus‘ schreiben und nichts erreichen als eine dreimalige Aufführung vor einem gähnenden Hause. Nach drei Monaten ist dieser ‚Columbus‘ noch viel, viel vergessener als das Eintagsfeuilleton. Das Eintagsfeuilleton hat doch gewirkt, was immer es bedeutet, es hat den Gesellschaftszustand, und wäre es auch nur um den millionsten Teil einer Haaresbreite, gefördert und verfeinert und ist nach hundert Jahren immer noch ein wundervolles Material für einen Historiker wie Taine. Der ‚Columbus‘ aber, selbst wenn ihm der Literaturforscher irgendwo begegnet, bleibt ein Schreckgespenst, an dem noch der Tapferste scheu vorübergeht. Und $^{99}/_{100}$, vielleicht $^{999}/_{1000}$ von aller Produktion ist mehr oder weniger ‚Columbus‘."

Zu S. **71—72**: Das Kapitel „Journalismus und Wanderbücher" wurde bereits im Winter 1912/13 geschrieben. Ich habe von den Zitaten dieser Seiten nichts gestrichen, selbst auf die Gefahr hin, daß Fontane nun für viele als schlechter Prophet dasteht. Aber was einmal von Grund aus richtig gesehen wurde, bleibt richtig, selbst wenn die Zeitläufte dem zu widersprechen scheinen. Die Englandkritik Fontanes ist so wenig überholt wie die gleichgerichtete, wenn auch ungleich tiefer schürfende in den Kriegsbüchern des genialen Max Scheler. Nicht die Kritik, sondern bloß ihre Erhärtung ist und bleibt eine bloße „Zeitfrage".

S. **100** Z. 12 v. o. In den Briefen: Fontane schreibt: „Wiewohl ich Ihnen diejenigen Stellen, die allenfalls als bedenklich oder anzüglich angesehen werden konnten, schon vorher vorgelesen hatte, so haftet an dem ‚schwarz auf weiß‘ doch noch was ganz Besonderes, und das, was man allenfalls hören konnte, will man nicht verewigt vor sich sehen. Es freut mich, daß, wie es scheint, an keiner Stelle geradezu unangenehme Empfindungen Sie beschlichen haben. Sollte dies aber dennoch hier und dort der Fall gewesen sein, so haben Sie diese Empfindungen nicht bloß aus Rücksicht gegen mich, sondern — was mir noch höher stehen würde — aus künstlerischer Erkenntnis zurückgedrängt. Sie wissen nämlich genug von Kunst, um sich zu sagen: ihr Wesen wurzelt in Freiheit. Behinderung, Unterbrechung, Abschwächung des natürlichen Gedankenganges sind ihr Tod. Führt dieser Gang an der einen oder anderen Stelle auch an Verdrießlichkeiten vorüber, so muß der Leser sich sagen: aus derselben Wurzel, aus der mir dies verdrießliche Wort erwuchs, erwuchs auch das mich erfreuende, und ich würde und könnte das letztere nicht haben, wenn ich nicht auch jenes hätte. Denken Sie sich den Fall, daß ich Ihren Papa als eine reine, geflügelte Seele, weiß in weiß, als einen selbstsuchtslosen, menschenbeglückenden Peabody dargestellt oder aber gesagt hätte: seht, so ist der normale Mensch; gehet hin und tuet desgleichen.

Alle Welt würde gelacht haben, und der Huldigungsartikel wäre zu einem Pasquill geworden. Die richtige Verteilung von Licht und Schatten, wie Sie als Maler wissen, ist erstes Gesetz." — Und an Mathilde von Rohr: „Ich glaube, daß die Familien von ihrem Standpunkte aus ganz recht haben, weil ein Schriftsteller, der die Dinge lediglich als einen Stoff für seine Zwecke ansieht, auch bei größter Vorsicht und wirklichem Takt immer noch der Pietät entbehren wird, die im Herzen der Familienmitglieder lebt. Mitunter ist es freilich nicht mehr Pietät, sondern einfach eine Mischung von grenzenloser Dummheit mit ebenso grenzenloser Eitelkeit. So schrieb mir heute meine Schwester Lise aus Ruppin: alle Anverwandten des Hauses Gentz (Gott sei Dank mit Ausnahme der beiden Söhne) seien empört über das, was ich über den alten Johann Christian Gentz geschrieben hätte. Nach meiner aufrichtigen Meinung müßten sie mir ein Denkmal errichten oder eine ‚Stiftung' für meine Kinder ins Leben rufen. Mitunter schwindelt einem. Ich hab es nun aber so oft erlebt, daß es keinen Eindruck mehr auf mich macht. Neulich kriegte ich einen Klagebrief von einer Frau v. Witzleben, geb. v. Meusebach, aus Potsdam, die sich bitter beschwerte über das, was ich über ihren verstorbenen Bruder geschrieben habe (Havelland, im Kapitel Alt-Geltow). Er war schließlich absolut verrückt. Ich nenne ihn einen Mann von ‚Genie und Exzentrizität'. Das ist nun der Dank dafür."

S. **117** Z. 17 v. o. kaufe es niemand: Auch als „Roman" fand „Vor dem Sturm" nur geringen Absatz, und schon vom Vordruck berichtet Szczepanski, Robert König, der damalige, sehr einseitige, aber auch sehr kluge und gewandte Chefredakteur des „Daheim", habe später oft geklagt, wie ihn das Publikum seines Blattes, von dem man als einem ausgeprägt preußischen ein besonderes Interesse für den Roman hätte erwarten müssen, im Stich gelassen habe.

S. **139** Z. 17 v. o. der Dinge: Witzmann: „Die Sprache erscheint auf den ersten Blick keineswegs glänzend, sie wimmelt von Fremdwörtern, von neuen und unschönen Wortbildungen, sie ist dabei scheinbar sehr ungezwungen, fast nachlässig und entbehrt ganz und gar der Melodie, des musikalischen Schmelzes, in der die süddeutschen Dichter den herberen norddeutschen wohl stets überlegen bleiben werden. Aber sie ist bis auf das Tüpfelchen auf dem i charakteristisch, und man ist erstaunt, wie die Eigenart jeder einzelnen Person im Dialog gewahrt ist. Fontanes Dialoge sind wohl unübertroffen."

Baumgarten: „Es steht kein Satz in den modernen Romanen, der nicht gut geschrieben wäre. Alles wird ganz und — anscheinend — mit der spielendsten Leichtigkeit gesagt. Kellers Stil ist blühender und poetischer, C. F. Meyer prägnanter und packender, aber es gibt wohl keine Romane in deutscher Zunge, in denen der Stil so ausgeglichen gleichmäßig, so aus einem Guß wäre, wie bei Fontane."

S. **140** Z. 13 v. u. lokalen Überlieferung: Pniower hat in Bekmanns „Historischer Beschreibung der Chur und Mark Brandenburg" (Berlin 1751—53)

und Küsters „Antiquitates Tangermundenses“ (1729), die Helmreichs „Annales Tangermundenses“ (1636) und Ritners „Altmärkisches Geschichtsbuch“ (1651) wieder abdruckten, die stofflichen Vorlagen Fontanes nachgewiesen. Sie geben für die Novelle wenig her. Nicht nur daß Fontane mit der dürftigen Überlieferung willkürlich schaltete, er hat auch seine freie Erfindung, wenn auch immer in den Grenzen des Knappen, Balladesken, spielen lassen.

S. **145** Z. 14 v. o. nördlichen Herbstes: Wohl in Erinnerung an diese Partien spricht Eduard Engel (Magazin für Literatur 1882 Nr. 52) in seiner Rezension des „Schach von Wuthenow“, eine der eingehendsten und besten, die der frühe Fontane erfahren hat, von dem überhaupt „unübertrefflichen Landschafter“ Fontane, was ebenso übers Ziel hinausschießt wie R. M. Meyer, der Fontane jedes Naturgefühl absprechen möchte.

S. **153** Z. 12 v. o. Elementen erhoffte: Ein Rezensent von „Ellernklipp“ (Magazin für Literatur, 18. Februar 1882) setzt sich gerade für diese Qualitäten des Werkes ein und gerät damit in Gegensatz zu der damals freilich noch nicht absehbaren Entwicklung und dem Wesen Fontanes: „Es gibt eine andere Art des Erzählens, eine realistischere, die keine Frage offen läßt . . . Aber wir ziehen die in ‚Ellernklipp‘ betätigte als die weitaus poetischere vor.“

S. **163** Z. 9 v. o. nicht einheitlich: Auch Servaes beanstandet die „vielleicht gar zu subtil abgewogene Psychologie“ und eine oft „fast übertriebene Diskretion, worunter die poetische Deutlichkeit manchmal leidet“.

S. **170** Z. 4 v. o. preußischen Menschentums: Er hat, wie Servaes es vortrefflich ausdrückt, „dem preußischen Menschentum, das so wenige kennen und so viele am liebsten ableugnen möchten, ein gewinnendes und unvergängliches Denkmal gesetzt“.

S. **171** Z. 16 v. o. Fall Ravené: Vgl. Sczcepanski S. 98 f. — Bezeichnend für die Wandlung, die sich in Fontanes Produktion vollzog, ist die Absage des Verlegers der „Wanderungen“, W. Hertz. Er mochte die Novelle des „modernen Stoffes“ wegen nicht übernehmen, was eine vorübergehende Entfremdung beider zur Folge hatte.

S. **173** Z. 12 v. o. bleibenden Werke: Es ist nicht ganz abzuweisen, was Servaes über die Stellung des Werkes unter den Berliner Romanen sagt: „Am konventionellsten mutet sein frühester Roman ‚L'Adultera‘ an, der schon im Titel etwas Heyseſches hat.“ Aber treffender ist Ettlingers Urteil: „Der Dichter hätte das Unterstreichen des Schicksalszwanges gar nicht nötig gehabt, um den Vorgängen innere Wahrscheinlichkeit zu geben. Hat er doch die beiden Gatten, deren Ehe gesprengt wird, so ausgiebig scharf charakterisiert.“

S. **176** Z. 11 v. o. leitmotivischer Mißbrauch: Sternfeld („Das Leitmotiv bei Fontane“, Vossische Zeitung 1910 Nr. 343) nimmt zu Unrecht den Begriff des Leitmotivs gleichbedeutend mit dem der Verzahnung. Seine Bei-

spiele sind allerdings romantische Verzahnungen, nur daß der Wagnerianer Sternfeld diese Überbleibsel des älteren Romanklischeees Fontane als ästhetisches Plus anrechnen möchte. Auch ist der „große Seelenkünder Fontane" gewiß nicht „immer der große Romantiker".

S. **204** Z. 15 v. o. Empfänglichkeit: Ettlinger: „Mit einer Scheu, die vielleicht gelegentlich nüchtern, fast immer aber als der Ausdruck einer ungemeinen Keuschheit wirkt, wird alles vermieden und umgangen, was ‚Szene' genannt werden könnte. Mit einer Kunst der Andeutung, die in Fontane vielleicht ihren stärksten Meister hat, werden Krisen und Peripetien des Gefühls dem Leser niemals erzählt oder vorgespielt; nur erraten und ahnen darf man sie." — Für die Anfängerschaft im Berliner Roman, die „L'Adultera", ist vielleicht nichts bezeichnender, als daß sich hier, beim Wiedersehn der Kinder, die einzige, und auch völlig verunglückte „Szene" findet, die Fontane je geschrieben hat.

S. **216** Z. 5 v. u. unsittlichen Schriftstellers: „Wenn Fontane den Ehebruch und die freie Liebe wiederholt episch behandelt hat, so hat ihm doch nichts ferner gelegen, als etwa derartige Abweichungen von der sozial gefügten Norm zu preisen oder zu verteidigen. Aber gerade weil über seinen festen moralischen Standpunkt nicht der leiseste Zweifel möglich ist, und weil er nicht etwa wie Spielhagen, Paul Heyse und viele andere mit Libertinage und Lüsternheit liebäugelt, hat er sich eine desto höhere dichterische Freiheit erworben." (Servaes.)

S. **226** Z. 8 v. u. zu sein: Ganz vortrefflich sind Ettlingers Worte über Lene: „Das ‚süße Mädel', dessen Entdeckung für unsere Literatur man abwechselnd Tovote und Arthur Schnitzler zuschreibt, hat hier sein klassisches und noch unübertroffenes Urbild. Dieses unverdorbene, aufrechte Proletarierkind, dessen arbeitsame Tüchtigkeit die alte Mutter mit ernährt und dessen Liebe gar keine feigen oder berechnenden Versorgungsgedanken kennt, das sich in seiner Jugendblüte dem geliebten Manne schenkt, obwohl es weiß, daß ihr Glück nur einen kurzen Sommer lang währen wird, dieses herzenskluge, taktvolle Geschöpf, das einzig seinem Gewissen und seiner Natur zu folgen den Mut hat, ist zweifellos eine größere Heldin, als die meisten, deren Heldenrolle das Rampenlicht zu bestrahlen pflegt, von einer Reinheit und Klarheit des Empfindens, die sie hoch über den Durchschnitt der Mädchen aus den besitzenden Klassen mit ihrer häufig nur anatomisch vorhandenen Jungfräulichkeit emporhebt." — Ähnlich spricht Servaes von der „Reinheit der Empfindung, die das gesellschaftlich Verpönte mit allen Ehrenrechten menschlicher Legitimität ausstattet und das wahre Herzenserleben zweier dem Stande nach getrennter Menschen zur innigsten Vereinigung zusammengehöriger Naturen erhebt. — Wenn alles, was die Berliner Jugend jener Zeit aus dem Gebiete der freien Liebe künstlerisch hervorzuholen versuchte, untergegangen sein wird,

dann wird sich das Werk dieses Alten in unvergänglicher Prägung klar und rein erhalten haben."

S. **256** Z. 14 v. o. gewählten Wortes: Ettlinger: „Die Kunst Fontanes, seine Menschen im Plauderton sich offenbaren zu lassen, steht in diesem Buche auf alles beherrschender Höhe."

S. **283** Z. 5 v. u. weiter gehe: Man könnte dieses Gegenstück zu „Effi Briest" in des holländischen Schriftstellers Maarten Maartens Roman „Eva" vermuten, dessen Vorwort des Abends gedenkt, „an welchem ich Theodor Fontanes berühmten Roman ‚Effi Briest' zu Ende las. Ich nahm mir damals auf der Stelle in aller Bescheidenheit, aber nach reiflicher Überlegung vor, denselben Gedanken, jedoch auf andre Weise zu behandeln. Das Ergebnis ist das vorliegende Buch." Doch trotz des ausdrücklichen Hinweises auf Fontane sind die Bezüge und Vergleichspunkte, von stofflichen Parallelen abgesehen, recht spärlich. Das Niveau des Maartensschen Buches, eines soliden Unterhaltungsromans ohne eignes Profil und kompositorischen Griff, läßt einen Vergleich mit Fontanes Dichtung als unfruchtbar, ja als unmöglich erscheinen. Es wird bei der trägen Breite, der epischen Verschwommenheit und vagen Psychologie von Maartens nicht einmal klar, welchen Gedanken er auf andre Weise behandeln wollte. Der Mangel einer eindeutig tragenden dichterischen Konzeption drückt seinen Roman in die Sphäre bloßer Literatur herab.

S. **295** Z. 12 v. o. Fuhrmann Henschel: „Ompteda, der in seinen großen Adelsromanen auf ähnliche Wirkungen ausgeht, braucht immerhin jeweils zwei starke Bände, um ein Milieu zu erschöpfen, das hier auf zwölf Dutzend Seiten und mit einem beispiellos geringen Aufwand an äußeren Vorgängen erschlossen wird." (Ettlinger.)

S. **300** Z. 1 v. o. Übersendung des Buches: Auch in einem Dankschreiben an den Rezensenten Schlenther heißt es: „Seien Sie herzlichst bedankt für diese Sonntagsfreude. Es ist so wichtig, daß dies die erste Stimme ist. Nun werden sich auch andere finden, die es kunstvoll in seinem Bummelstil finden. Aber ohne diesen avis au lecteur (und hoffentlich auch au critique) sähe es vielleicht windig damit aus."

S. **301** Z. 2 v. o. des Stechlin: Thomas Mann: „Sein Causeurtum nahm nach ‚Effi Briest' in einer dichterisch wohl eigentlich bedenklichen Weise überhand. Es besteht in einer Verflüchtigung des Stofflichen, die bis zu dem Grade geht, daß schließlich fast nichts übrig bleibt als ein artistisches Spiel von Ton und Geist."

S. **301** Z. 6 v. u. Vor dem Sturm: Sehr richtig urteilt schon Witzmann: „Die Handlung tritt ganz über Gebühr zurück, die Hauptpersonen haben fast nur die Aufgabe, schweigend dem zuzuhören, was mit ihnen oder über sie gesprochen wird. Das Buch ist ein Geplauder über die allerverschiedensten Gegenstände: Gemäldegalerien und Dienstbotenfrage, Altertumsmuseen und

moderne Musik, Gardeleutnants und Stiftsdamen, aufgeklärte Gräfinnen und armselige Bauersfrauen, Bismarck und Bebel, Stöcker, Dryander, Frommel, Kögel, Naumann, Göhre, alles in buntester Reihenfolge. Man sagt sich guten Morgen, plaudert den Vormittag, plaudert den Nachmittag und am Abend erst recht, dann sagt man sich gute Nacht und das Buch ist zu Ende. Eigentlich aber könnte man am nächsten Tage wieder weiterplaudern, und für eins wenigstens könnte man garantieren: Vor Langeweile ist jeder, der nicht selbst ein langweiliger Peter ist, sicher. Der ‚Stechlin' leistet das, was man von einem posthumen Werke so oft vergeblich erwartet, er ist ein großes, zusammenfassendes Selbstbekenntnis des Dichters . . . Der literarische Wert des Romans mag anfechtbar sein, als eine Fundgrube gereifter Lebensweisheit wird er stets unübertrefflich bleiben."

S. **337** Z. 10 v. o. stofflichen Sensation: Fontane wurde in Domrémy, dem Jeanne d'Arc-Dorf, wohin ihn seine historische Passion geführt hatte, am 5. Oktober 1870 unter dem Verdacht der Spionage verhaftet, von Behörde zu Behörde, da jede der höheren die Verantwortlichkeit zuschob, und schließlich nach der Insel Oléron transportiert. Am 26. November trifft dort die Nachricht von seiner verfügten Freilassung ein. Der treue Tunnelfreund B. v. Lepel hatte eine Eingabe an das Kriegsministerium gemacht, das sofort beim Auswärtigen Amt des Norddeutschen Bundes vorstellig wurde. Bismarck, was Fontane nie erfuhr, schrieb eigenhändig an den amerikanischen Gesandten Washburne in Paris, der nach Ausbruch des Krieges den Schutz der feindlichen Staatsangehörigen übernommen hatte: „Mein Herr! Nach glaubwürdiger Mitteilung ist Dr. Fontane, ein preußischer Untertan und wohlbekannter Geschichtsschreiber, auf einer wissenschaftlichen Reise in französischen, durch deutsches Militär besetzten Distrikten verhaftet und nach Besançon abgeführt worden, wo er in Lebensgefahr zu sein scheint. Nichts kann ein derartiges Vorgehen gegen einen harmlosen Gelehrten rechtfertigen. Ich bitte Sie daher, die Güte zu haben, formell seine Freilassung von der französischen Regierung zu verlangen und ausdrücklich zu erklären, daß wir im Weigerungsfall eine gewisse Anzahl von Personen in ähnlicher Lebensstellung in verschiedenen Städten Frankreichs verhaften und nach Deutschland schicken und ihnen die selbe Behandlung zuteil werden lassen, die dem Dr. Fontane in Frankreich beschieden ist. v. Bismarck." Die direkte Folge dieses energischen Protestes war die Freilassung.

S. **354** Z. 2 v. o. kleinen Dichtungen: Sie enthalten das Fragment (ersten Akt = zwei Szenen im Königsschloß und der Bürgertaverne) eines schwerfällig episierenden Trauerspiels „Karl Stuart". Ein Auszug daraus ist die Puritanerpredigt der jetzigen Abteilung Englisch-Schottisches der Gedichte.

S. **354** Z. 16 v. u. Schwab: Ein privates Urteil des greisen Schwab hat sich in einem Brief an Fr. Gruppe (vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde,

Neue Folge 1 S. 189) erhalten. Er schreibt, Stuttgart 30. Dezember 1849: „Ein edler Dichter scheint mir Herr Fontane in Berlin zu seyn, nach den Beiträgen im Morgenblatt und einigen Liedern zu schließen, die er mir kürzlich gelegentlich mitgeteilt. Ich weiß sonst gar nichts von ihm. Ist er ein Pseudonymus?"

S. **355** Z. 17 v. u. Ausgabe: Sie hat ihren kompetentesten Rezensenten in Theodor Storm gehabt. Er findet „mehr Enthousiasmus als Innigkeit in der Natur des Dichters", seine „poetische Begabung mehr in der Darstellung als in der Empfindung". Seine Gedankenpoesie steht „stets unter dem Einfluß der Empfindung oder ist vielmehr aus ihr hervorgegangen".

S. **356** Z. 4 v. o. Übersetzertätigkeit: Wegmann hat die Übersetzungen nach Möglichkeit genau datiert. Fontane entnahm Percys „Reliques of Ancient English Poetry" (1845) 11, Scotts „Ministrelsy of the Scottish Border" 7, J. S. Moores „Pictorial Book of Ballads" (London 1847) 3 Balladen, im ganzen 21 Stücke, die sich auf die Jahre 1849—59 verteilen und nach und nach in den Gedichten von 1851 (3), der Argo von 1854 (7) und 1859 (4) und den Balladen von 1861 zum ersten Abdruck gelangen.

S. **360** Z. 16 v. u. gekommen sein: Ich weiß wohl, daß diese Bewertung der herkömmlichen Meinung zuwiderläuft, spricht doch selbst Minde-Pouet mit „allerhöchster Bewunderung" von den Balladenübersetzungen. Aber auch falsche ästhetische Urteile werden, durch Gewohnheit geheiligt, übernommen, erben sich fort, selbst wenn das wirkliche Empfinden sie längst korrigiert hat. — Auch Baumgarten, der tiefdringende Analytiker der Kunst C. F. Meyers, meint (Frankfurter Zeitung 1908 Nr. 264): „Man muß sagen, daß Fontane weder den Ton der Muster ganz getroffen, noch einen eigenen Ton gefunden hat. Das Tragische und Dämonische ist seiner Natur fremd. Alle diese Balladen, wo es dröhnt von Gefecht, von Mord und großen Worten, haben etwas von der Kulissenmalerei, wie das schon ein Jugendfreund Fontanes richtig bemerkt hat. Es fehlt ihnen das Packende und Zwingende. Auch sie leiden an der Doublettenkrankheit, die eben Fontane als Grundübel an der zeitgenössischen Literatur erkannt hat."

S. **364** Z. 1 v. o. Versifikationen: Fontane schreibt 1896 (20. September an Holle) über den Zyklus: „Einzelne Stellen sind geändert, aber ich fürchte, nicht verbessert. Was mal schief ist, bleibt schief; die Orthopädie ist in der Kunst noch resultatloser als im Leben."

S. **364** Z. 4 v. u. Archibald Douglas: Interessant ist die Entstehungsgeschichte der berühmten Ballade. Fontane fand in einer Anmerkung („beiläufig das Einzige, was ich aus dem ganzen dicken Buche las, das ich beim Abstäuben nur zufällig aufgeschlagen hatte") zu Scotts „Tales of a Grandfather", daß Jacob V. „viel Streit mit dem Adel, besonders der Douglas-Familie hatte. Archibald Douglas wurde schließlich auf Lebenszeit verbannt. Nach

sieben Jahren kam er wieder und stellte sich bittend dem Könige entgegen. Der König wies ihn aber ab, und so mußte er das Land abermals verlassen. Ein englischer König, wenn ich nicht irre Heinrich VIII., mißbilligte dies und sprach den Reimspruch:

A King's face
Should give grace.

Diese kleine Douglasgeschichte machte einen großen Eindruck auf mich, und da ich ganz der Ansicht von Heinrich VIII. war, so modelte ich den Stoff in dem entsprechenden Sinne. Die Hauptstücke des Gedichts: die Ansprache des Douglas und die Antwort des Königs darauf, schrieb ich noch an demselben Abend, und zwar auf dem kalten, weißgetünchten Vorflur des Königlichen Schauspielhauses. Ich holte meine Frau ab und seh mich noch stehn, wie ich ein kleines Blatt nach dem andern an den Wandpfeiler legte, um mit dem Bleistift, der keine rechte Spitze mehr hatte, besser schreiben oder doch das Nötigste festhalten zu können. Es ist jetzt gerade vierzig Jahre her."

S. **372** Z. 5 v. o. fühlbar werden: Sczcepanski erzählt: „Ich entsinne mich des Morgens wie heute, als ich, ein neunjähriger Junge, in der eben angekommenen Kreuzzeitung Fontanes Gedicht ‚Der Tag von Düppel' aufstöberte. Die lebende jüngere Generation wird sich kaum eine Vorstellung davon machen können, welche Wirkung das Gedicht bei seiner ersten Veröffentlichung wenige Tage nach dem Sturm auf Düppel ausübte. Wer es heute zum erstenmal liest, mag wohl fragen: ‚Wer war Piefke? Wer war Anker und Schneider? Wer war Probst und Klinke?' Und er muß sich erst zurechtfinden in den anekdotischen Einzelzügen, die damals durch Zeitungsnachrichten jedem Kinde bekannt waren."

S. **372** Z. 15 v. o. Wo Bismarck liegen soll: Sie sind 1901 in der Halle des Bismarckturms im Sachsenwalde, unweit dem Mausoleum, auf eiserner Tafel in eingebrannter Schrift angebracht worden. F. Baumgarten nennt sie mit Recht „das einzige Gedicht unter den unzähligen, die Bismarck gewidmet sind, das würdig ist, Bismarcks Namen zu tragen". — Dresch („Le roman social en Allemagne", Paris 1913) gibt eine rhythmisch völlig entstellte französische Übersetzung.

S. **374** Z. 8 v. u. Helene Böhlau: „Die alten Leutchen" in dem Buch „Der schöne Valentin", 1886. Schon das Briefreferat über die Novelle zeigt, wie Pniower nachgewiesen hat, Spuren der dichterischen Umformung, die zum Fritz Katzfuß führt.

S. **377** Z. 12 v. o. Vertiefung: Die Vossische Zeitung schreibt 1911 in Nr. 156: „Am 20. Februar d. Js. hat einer der heftigen Stürme dieser Zeit den alten durch Fontanes Gedicht bekannt gewordenen Birnbaum über der Wurzel abgebrochen. Er war so dicht neben dem Grabgewölbe, in dem viele von Ribbecks ruhen, hervorgesprossen, daß die Sage entstand, er sei aus dem

Sarge eines alten Herrn v. Ribbeck herausgewachsen, der die Kinder sehr liebte und sie stets mit Birnen erfreute. Als er starb, so erzählt ursprünglich die Sage, hatte man vergessen, die Taschen seiner Kleider, in denen man ihn in den Sarg legte, nachzusehen. So seien denn Birnen mit ins Grab gekommen, und aus diesen ein Birnbaum hervorgewachsen. Noch im vorigen Jahr hat der uralte Baum, der wohl fünf oder sechs Geschlechter in Ribbeck kommen und gehen sah, prachtvoll geblüht. Eine Enkelin des Urgroßvaters des jetzigen Besitzers des Rittergutes Ribbeck, Frau v. Wiedebach, geb. v. Witzleben, hat schon, ehe Fontane auf seinen Wanderungen sein nun weitbekanntes Gedicht schrieb, im Jahre 1875 die alte Sage und den alten Baum besungen.

Zu Ribbeck an der Kirche
ein alter Birnbaum steht,
der mit den üppigen Zweigen
der Kirche Dach umweht.
Von hohem Alter zeuget
der Stamm, so mächtig stark,
wächst schier aus dem Gemäuer,
wie aus der Kirche Mark.
Von diesem alten Birnbaum
geht eine Sage hier,
die war als Kind zu hören
stets eine Wonne mir.
Ein alter Ribbeck, heißt es,
war Kindern hold gesinnt.
Wohl hundertmal beschenkte
im Dorf er jedes Kind.
In allen Kleidertaschen
er Birnen, Äpfel hat,
gab stets mit beiden Händen,
gab gern, genug und satt.

Und als er kam zum sterben,
man in den Sarg ihn legt,
denkt nicht an seine Taschen,
darin er Birnen trägt.
Und in dem nächsten Frühjahr
wächst aus der Wand am Tor,
sproßt aus dem Erbbegräbnis
ein Bäumlein grün hervor.
Der Alte, der im Leben
die Kinder so geliebt,
nun noch aus seinem Sarge
den Kindern Freude gibt.
Im Herbst viel kleine Birnen
der Baum streut auf den Sand,
und heut' noch greift mit Jubel
danach der Kinder Hand. —
Die Abendschatten sanken
hernieder allgemach,
da ward in meiner Seele
die alte Sage wach.

Nun ist der alte Baum, der längst morsch gewesen war, den aber armstarke Eisenstämme so lange gestützt hatten, dahin. In Ribbeck herrschte wirkliche und aufrichtige Trauer über den Fall des geliebten und vielbesuchten Trägers einer der hübschesten märkischen Sagen. Die Trauer wird aber gemildert durch die Hoffnung, die sich an zwei Sprößlinge knüpft, die aus der alten Wurzel heimlich hinter dem alten Baum hervorgewachsen sind."

Bibliographisches

I. Einzelausgaben*

1850 Von der schönen Rosamunde. Romanzenzyklus. Katz-Dessau. III: 63 (Ehlermann-Dresden).

1850 Männer und Helden. Acht Preußenlieder. A. W. Hayn-Berlin.

1851 Gedichte. I (Miniaturausgabe): C. Reimarus-Berlin. II (75)—VII (01): W. Hertz-Berlin. VIII (03)—XXIII (19): Cotta Nachf. — Ausgewählte Balladen in Cottas Handbibliothek Nr. 141. I (07)—III (18). — Lateinische Nachbildungen von Sinnsprüchen bei Bärnstein, Imitata (Leipzig 97).

1852 Deutsches Dichteralbum. Hg. v. Th. Fontane. O. Janke-Berlin. IV (vermehrt): 58 (Bachmann-Berlin).

1854 Argo. Belletristisches Jahrbuch für 1854. Hg. v. Th. Fontane und Fr. Kugler. Katz-Dessau.

1854 Ein Sommer in London. Katz-Dessau. (Vgl. unten „Aus England und Schottland".) In Auswahl hg. (1.—9. Tausend) als 3. Band der „Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte" bei S. Fischer-Berlin unter dem Titel „Der englische Charakter, heute wie gestern." (1916 u. 18.)

1860 Jenseit des Tweed. J. Springer-Berlin. (Vgl. unten „Aus England und Schottland".)

1860 Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. Ebner & Seubert-Stuttgart.

1861 Balladen. W. Hertz-Berlin.

1862 Wanderungen durch die Mark Brandenburg. W. Hertz-Berlin, später Cotta Nachf. — Von 1892 ab wohlfeile Ausgabe. — Erster Band: Die Grafschaft Ruppin. I: 62. XIX: 19. — Zweiter Band: Oderland. I: 63. XVI: 19. — Dritter Band: Havelland. I (Osthavelland): 72. Erst seit der II. Aufl. (80) lautet der Titel, der Inhaltserweiterung entsprechend, „Havelland". XVI: 19. — Vierter Band: Spreeland. I: 82. XIV: 19. — Supplementband: Fünf Schlösser. I: 89. IV: 19. — Havelland mit seit 1870 ergänzendem Nachtrag und Illustrationen hg. v. F. v. Zobeltitz. (1910.) — Zwei Auswahlen gibt H. Berdrow in Cottas Handbibliothek Nr. 121 und 183 (10. bezw. 5. Tausend).

1866 Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864. Decker-Berlin.

* III: 63 oder III (63) bedeutet: dritte Auflage im Jahr 1863.

1870 Der deutsche Krieg von 1866. Mit Illustrationen von L. Burger. Erster Band. Decker-Berlin. — Zweiter Band: 71. — II (beide Bände): 71 daselbst.

1871 Kriegsgefangen. Erlebtes 1870. Decker-Berlin. II (92)—VII (06): F. Fontane-Berlin. — Als wohlfeile Hochschulausgabe ebenda in I. Aufl. (= VIII.) 1910, in dritter 1914 (27.—29. Tausend des Werkes). — Populäre historische Ausgabe 1914 ebenda. — Dasselbe hg. v. A. Busse in Velhagen & Klasings deutschen Schulausgaben; hg. v. A. Walheim in Graesers Schulausgaben klassischer Werke, Heft 83. — Dasselbe in Deutsche Jugendbücherei Nr. 67. — Th. de Wyzewa, Souvenirs d'un prisonnier de guerre allemande en 1870. Paris 92. (Vgl. Berliner Tageblatt 1892 Nr. 366.)

1872 Aus den Tagen der Okkupation. Zwei Bände. Decker-Berlin. IV (11): F. Fontane-Berlin. — Gekürzte Ausgabe 1914 daselbst. — Von A. Busse hg. in Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben.

1873 Der Krieg gegen Frankreich 1870/71. Erster Band (in zwei Halbbänden). Decker-Berlin. — Zweiter Band (in zwei Halbbänden): 75 und 76.

1878 Vor dem Sturm. 4 Bände. W. Hertz-Berlin. II (einbänd. Volksausgabe): 98 daselbst. — XX (19): Cotta Nachf. — Gekürzte einbänd. Schulausgabe mit Einl. und Anmerk. von J. Hoffmann und G. Wahner: 1913 daselbst. — Dramatische Verarbeitung von P. Streck (Frankfurt a/O. 1912 aufgeführt). — Vordruck: „Daheim" XIV S. 218 ff.

1880 Grete Minde. W. Hertz-Berlin. II: 88 daselbst. — VIII (19): Cotta Nachf. — Für Schulzwecke hg. v. W. Thayer. New-York 1911. (Vgl. Modern Language Notes XXVII S. 87.) — In P. Heyses Neuem Deutschen Novellenschatz Bd. 5. — Cottas Handbibliothek Nr. 203, 1918 (Aufl. 10000). — Vordruck: „Nord und Süd" IX S. 147 ff.

1881 Ellernklipp: W. Hertz-Berlin. II: 99 daselbst. — VI (19): Cotta Nachf. — Vordruck: „Westermanns Monatshefte" Bd. 50 S. 144 ff.

1882 L'Adultera: S. Schottländer-Breslau. II (91)—IV (02): F. Fontane-Berlin. — Vordruck: „Nord und Süd" Bd. 13 u. 14 (Juni—Juli 1880).

1883 Schach von Wuthenow. W. Friedrichs-Leipzig. — III (94)—V (05): F. Fontane-Berlin. — Vordruck: Vossische Zeitung 29. Juli—20. August 1882.

1884 Graf Petöfy. W. Steffens-Dresden. III: 85 daselbst. IV (03): F. Fontane-Berlin. — Vordruck: Deutsche Romanbibliothek zu „Über Land und Meer" XII 2 S. 649 ff.

1884 Chr. Friedrich Scherenberg. W. Hertz-Berlin. — II (in „Gesammelte Werke" II 3): 08. — Vordruck: Vossische Zeitung 26. Juni—19. Juli 1884.

1885 Unterm Birnbaum. Grote-Berlin (als 23. Band der Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller). III (16)—IV (19), 8. Tausend,

mit Zeichnungen von J. von Wicht. — Vordruck: „Gartenlaube“ 1885 S. 533 ff.

1887 Cécile. E. Dominik-Berlin. II (92)—IV (06): F. Fontane-Berlin. — Vordruck: „Universum“ 1886.

1888 Irrungen, Wirrungen. W. Steffens-Leipzig. II (91)—XV (10) (21.—22. Tausend): F. Fontane-Berlin. — Vordruck: Vossische Zeitung 24. Juli—23. August 1887.

1890 Stine. F. Fontane-Berlin. II (90)—XV (11) daselbst. Vordruck: Wochenschrift „Deutschland“ (hg. v. Fr. Mauthner) I S. 285 ff.

1891 Quitt. W. Hertz-Berlin. II (02)—IX (19): Cotta Nachf. — Vordruck: „Gartenlaube“ 1890 S. 8 ff.

1892 Unwiederbringlich. W. Hertz-Berlin. III: 98 daselbst. — VIII (16): Cotta Nachf. — Vordruck: „Deutsche Rundschau“ Bd. 66 u. 67. — Ins Dänische übersetzt von Jes Thaysen. Kopenhagen 1894.

1892 Frau Jenny Treibel. F. Fontane-Berlin. III: 93. — 16. Tausend: 05. — Vordruck: „Deutsche Rundschau“ Bd. 70 u. 71.

1894 Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten. F. Fontane-Berlin. III: 08. Vordrucke: „Zur guten Stunde“ I S. 813, „Deutsche Rundschau“ Bd. 76. — Auswahl in Kürschners Bücherschatz Nr. 764 u. 848; in der „Weltliteratur“ (Walther C. F. Hirth, München) 1916 Nr. 40.

1894 Meine Kinderjahre. F. Fontane-Berlin. III: 94. — VII (illustriert): 11. — Vordruck geplant in der „Deutschen Rundschau“. (Vgl. Briefe I 2 S. 282.)

1895 Effi Briest. F. Fontane-Berlin. III (95)—XXXIII (15) daselbst. 34. bis 43. Tausend in der „Neuen Romanreihe“ S. Fischer-Berlin 1919. — Übersetzt ins Französische von M. Delines, 1903 F. Fontane-Berlin (vgl. S. Schott, Münchner Allgemeine Zeitung, 20. September 1902), zuerst im Feuilleton des „Temps“; ins Russische von A. v. Reinholdt (erschienen in der „Rossija“); ins Schwedische von E. Lundquist (Stockholm 1902). Vordruck: „Deutsche Rundschau“ Bd. 81—82.

1896 Die Poggenpuhls. F. Fontane-Berlin. IV: 97.—20. Tausend: 13. — Vordruck: „Vom Fels zum Meer“ XV 1 S. 24 ff.

1898 Von Zwanzig bis Dreißig. F. Fontane-Berlin. III (98)—VII, illustriert (13) daselbst. — Vordruck von Teilen im „Pan“, „Deutsche Rundschau“, „Zukunft“, „Cosmopolis“ u. a. O.

1899 Der Stechlin. F. Fontane-Berlin. V (99)—XXVI (16) daselbst. — 27.—36. Tausend in der „Neuen Romanreihe“ S. Fischer-Berlin 1918. — Vordruck: „Über Land und Meer“ Bd. 79.

1900 Aus England und Schottland. (Zusammenfassung der Bücher „Ein Sommer in London“ und „Jenseit des Tweed“.) F. Fontane-Berlin.

III: 14. — Von A. Busse in Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben herausgegeben.

1904 Kritische Causerien über Theater. Hg. v. P. Schlenther. F. Fontane-Berlin. III: 04.

1907 Aus dem Nachlaß. Hg. v. J. Ettlinger. (Mathilde Möhring. Gedicht-Nachlese. Literarische Studien und Eindrücke. Die Märker und das Berlinertum.) F. Fontane-Berlin. VI: 08.

*

Fälschlich wird der Autorschaft Fontanes oft zugeschrieben das anonym erschienene Buch: „Deutsche Inschriften an Haus und Gerät. Zur epigrammatischen Volkspoesie." (Hertz-Berlin 1865.) Der Herausgeber und Verfasser des an den Wanderungsstil Fontanes anklingenden Vorwortes ist, nach der Mitteilung des früheren Prokuristen des Hertzschen Verlages, Herrn Alfred Sauter, ein Amtsgerichtsrat Forck in Berlin, von dem auch die gleichgerichtete anonyme Sammlung „Wahl- und Wappensprüche" und der unter dem Pseudonym Falk erschienene „Spruchschrein" herrührt. — Was außerdem A. Bartels in der zweiten Auflage seines zuerst 1906 erschienenen „Handbuches zur Geschichte der deutschen Literatur" als „zweifelhaft" fontanisch anführt, ist sämtlich anderer Herkunft.

Die „Argo" (1854), die das Beste aus dem Tunnel einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geben wollte (vgl. über den Plan der Herausgabe und die noch folgenden Jahrgänge von 1857—60 H. Daffis, „Aus Fontanes Werdejahren", Vossische Zeitung 1908 Nr. 46), bringt von Fontane die später nicht mehr gedruckten Prosabeiträge „Goldene Hochzeit", „Tuch und Locke", „James Monmouth".

Von den beiden Lesen aus den „Wanderungen", die Berdrow herausgegeben und eingeleitet hat, ist die erste dem Plauderer, Idylliker und Landschafter Fontane gewidmet und, wenn auch im einzelnen wie jede Auswahl subjektiv und diskutabel, der zweiten („Märker. Eine Auswahl biographisch-historischer Darstellungen aus den Wanderungen durch die Mark Brandenburg") entschieden vorzuziehen, die den Stoff ohne Not „um drei große Männer des preußischen Staates" gruppiert und für das Spezifische der biographisch-historischen Darstellungsweise Fontanes nicht genug Charakteristisches beibringt. Es fehlt da das Beste: Marwitz, Thaer, Gentz. Von der Katte-Tragödie muß der gezwungenen Stoffeinteilung wegen gerade die entscheidende und so überaus charakteristische Stellungnahme Fontanes, „Das Recht und das Schwert", fortbleiben.

*

Geplantes, das der Text dieses Buches nicht erwähnt: Volksbuch Gustav Adolf, 1851 (vgl. Briefe II 1 S. 35). — Epos Barbarossa in Versen, 1851

(vgl. Briefe II 1 S. 30). — Volksgeist und Volksleben in seinen Inschriften, 1853 (vgl. Briefe II 1 S. 87). — Plan, nicht näher fixiert, zu einem „Schill" und einem „Wolsey", 1854 (vgl. Briefe II 1 S. 127). — Unbetitelter Roman aus der Mitte der siebziger Jahre, 1879 (vgl. Briefe II 1 S. 413—15). — Eleonore. Novelle, 1880 (vgl. Briefe II 2 S. 9). — Sidonie von Borcke. Novelle, 1879—81, geplant im Stil der Grete Minde und aus derselben Zeit (vgl. Briefe II 1 S. 416 und II 2 S. 54). — Storch von Adebar. Novelle, 1881, im Plan an Schach von Wuthenow erinnernd und aus derselben Zeit (vgl. Briefe II 2 S. 46 u. 52). — Die Likedeeler (Klaus Störtebeker). Roman, 1887—95 (vgl. Briefe II 2 S. 136, 343—47, 352 und Thomas Mann, Zukunft 73 S. 1 ff.).

Proben aus Fontanes Werken in: G. Dahms, Germania. Deutsche Dichter der Gegenwart in Wort und Bild. Proben von 70 modernen deutschen Dichtern, von diesen selbst ausgewählt. Berlin 1891. — Fontane-Brevier, hg. v. Olga und Heinrich Spiero. Berlin 1905. — Literarische Leckerbissen. Sammlung von Kabinettstücken deutscher und ausländischer Literatur. Zweiter Band, 1912. — W. Lehnhoff, Spiele und Streiche aus den Kindheitstagen deutscher Dichter und Meister. Aus den Selbsterlebnissen ausgewählt. Leipzig 1913. — K. Burdach, Unsre märkische Heimat. Eine Anthologie für Berlin und Brandenburg, hg. v. R. Nordhausen. Leipzig 1912. — B. Wille, Unsere großen Dichter und Schätze aus ihren Werken. Band 4. Zwischen Welt und Einsamkeit. 1911.

II. Gesammelte Werke

1890—91 Gesammelte Romane und Novellen. Zwölf Bände. Deutsches Verlagshaus-Berlin (F. Fontane & Co.). — Inhalt: L'Adultera. Graf Petöfy. Schach von Wuthenow. Unterm Birnbaum. Vor dem Sturm. Grete Minde. Ellernklipp. Cécile. Irrungen, Wirrungen. Stine. Kriegsgefangen.

1905 Gesammelte Werke. I. Serie (Romane und Novellen): 10 Bände. F. Fontane-Berlin. — 1: Vor dem Sturm. 2: Vor dem Sturm (Schluß). Grete Minde. Ellernklipp. 3: L'Adultera. Schach von Wuthenow. 4: Graf Petöfy. Cécile. 5: Stine. Irrungen, Wirrungen. 6: Quitt. Unterm Birnbaum. 7: Unwiederbringlich. 8: Frau Jenny Treibel. Die Poggenpuhls. 9: Effi Briest. 10: Der Stechlin.

1908 Gesammelte Werke. II. Serie (Gedichte. Autobiographisches. Reisebücher. Briefe. Kritiken. Nachlaß): 11 Bände, daselbst. — 1: Gedichte. 2: Meine Kinderjahre. Von Zwanzig bis Dreißig. 3: Von Zwanzig bis Dreißig (Schluß). Chr. F. Scherenberg. 4: Aus England und Schottland. 5: Kriegsgefangen. Aus den Tagen der

Okkupation. 6—7: Familienbriefe. 8: Kritische Causerien über Theater. Die Londoner Theater. 9: Aus dem Nachlaß. Von vor und nach der Reise. 10—11: Briefe, zweite Sammlung.

1911 Berliner Romane. Drei Bände, daselbst.* — 1: Stine. Irrungen, Wirrungen. Mathilde Möhring. 2: L'Adultera. Cécile. 3: Frau Jenny Treibel. Die Poggenpuhls.

1908 ff. Bibliothek zeitgenössischer Romane. S. Fischer-Berlin, I. Jahrgang, Band 1: L'Adultera (80. Tausend). II 3: Cécile (68. Tausend). III 1: Irrungen, Wirrungen (93. Tausend). IV 1: Frau Jenny Treibel (80. Tausend). VI 5: Mathilde Möhring (48. Tausend).

1915 Gesammelte Werke. Eine Auswahl in fünf Bänden. Mit einer Einleitung von P. Schlenther. Daselbst. — 1: Gedichte. Grete Minde. Schach von Wuthenow. Unterm Birnbaum. 2: L'Adultera. Cécile. Unwiederbringlich. 3: Stine. Irrungen, Wirrungen. Frau Jenny Treibel. 4: Die Poggenpuhls. Effi Briest. 5: Der Stechlin.

*

Die Ausgabe von 1890—91 war eine Notgeburt, der man vorwiegend deshalb zum Leben verhalf, um dem Dichter zum siebzigsten Geburtstage eine Freude zu bereiten. Sie ist nicht chronologisch geordnet und zerteilt manche Werke auf zwei Bände.

Hauptausgabe von 1905 und 1908. Sie enthält nicht die „Wanderungen" und „Kriegsbücher", von „Aus England" nur den ersten Teil mit dem Gesamtvorwort in Zweite Serie Bd. 8. Es fehlen ferner die Argo-Novellen und die unreifen Anfänge aus der Apothekerzeit.

Die Ausgabe der Berliner Romane ist zum größeren Teil ersetzt durch die Publikationen der Bibliothek zeitgenössischer Romane.

Schlenthers liebevoll eingeleitete Auswahl in fünf Bänden bringt neben den meisten Gedichten alle Novellen der Mittelzeit und epischen Spätwerke von „L'Adultera" bis zum „Stechlin" mit Ausnahme von „Mathilde Möhring". Von den Frühwerken fehlt „Vor dem Sturm" (aus Umfangsrücksichten) und „Ellernklipp", von den Nebenwerken „Quitt", „Graf Petöfy", „Von vor und nach der Reise". Freilich hätte man in dieser Volksausgabe an Stelle von „Grete Minde", „Schach", „Unterm Birnbaum" eine Lese aus den „Wanderungen", an Stelle von „Unwiederbringlich" die „Kinderjahre" lieber gesehen. — Eine zweite „Auswahl", an die zweite Serie der Gesammelten Werke von 1908 anschließend, soll mit E. Heilborn als Herausgeber demnächst erscheinen.

*

* Sämtliche im Verlag von F. Fontane-Berlin erschienenen Werke und Ausgaben von Theodor Fontane, also auch die Gesamtausgabe in zwei Serien von 1905 und 1908, sind 1918 an den Verlag S. Fischer-Berlin übergegangen.

Kleinere, nicht in die Gesammelten Werke aufgenommene Arbeiten: Vier vergessene Artikel aus dem Jahr 1848 (Vossische Zeitung 1907 Nr. 43). — Drei Aufsätze aus der Berliner Zeitungshalle von 1848 (Karpeles, Fontanes politische Anfänge, Zeitgeist 1909 Nr. 32). — Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848 (Karl Biedermann, Deutsche Annalen, Leipzig 1853). — Aufsatz über Theodor Storm (Preußische Zeitung 17. Juni 1853). Vgl. Briefe II 1 S. 96. — Aufsatz über Willibald Alexis (Bayreuther Blätter 4. 1883). — Gustav Freytags Soll und Haben (Literaturblatt des Deutschen Kunstblattes, hg. v. Fr. Eggers, 26. Juli 1855). — Mein Erstling: Das Schlachtfeld von Groß-Beeren (in E. Franzos' Geschichte des Erstlingswerkes). — Eine Selbstcharakteristik (Literarisches Echo 4 S. 430). — Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers (anonym im Magazin für Literatur, 26. Dezember 1891). — Nante Strumpf als Erzieher (anonym in Deutschland, Wochenschrift hg. v. Fr. Mauthner, 19. April 1900).

III. Briefe

Fontanes Briefe an seine Familie. Hg. v. O. Fritsch. Zwei Bände. F. Fontane-Berlin, 1904. VI: 11. (Zitiert als Briefe I 1 u. 2.)

Briefe, Zweite Sammlung. Hg. v. O. Pniower und P. Schlenther. Zwei Bände. Daselbst 1910. IV: 10. (Ziert als Briefe II 1 u. 2.)

Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Hg. v. H. Wolters. Bondi-Berlin 1910. (Zuerst in Neue Rundschau XXI 3.)

O. Pniower, Briefe an Otto Brahm, Paul und Paula Schlenther. Neue Rundschau XXI 4 (1910).

H. Wichmann, Frohes und Ernstes aus meinem Leben. Leipzig 1898. (Anhang S. 16—41.)

M. Necker, Ungedruckte Briefe von Th. Fontane (an den Herausgeber). Neue Freie Presse 1905 N. 14594 S. 34.

Briefe an die Redaktion der Kreuzzeitung. 1902 N. 377, 378, 381.

*

Vier Briefe an Dr. G. Keßner über Bismarck. Süddeutsche Monatshefte XII 2 (April 1915).

R. Werner, Zwei Briefe Fontanes. Nation XVI S. 71—72.

H. Fechner, Ein paar Fontane-Briefe. Literarisches Echo I S. 877 f.

H. Berger, Drei unveröffentlichte Fontanebriefe. Münchner Allgemeine Zeitung 30. April 1910.

Unveröffentlichte Fontanebriefe. Bücherschau (Düsseldorf) III S. 1—4.

W. Stammler, Blättchen von der Hand Th. Fontanes. Vossische Zeitung 1912, Sonntagsbeilage 15.

L. Hirschberg, Aus der Brieftasche von O. F. Gruppe. Zeitschrift für Bücherfreunde. Neue Folge 1 S. 192.

Fontane an Lina Fuhr. Vossische Zeitung 1904 N. 329.

Ein Brief Fontanes. Zeitschrift für Bücherfreunde. Neue Folge IV S. 307.

Brief Fontanes an F. v. Beer. Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden. XIV S. 468.

Brief Fontanes über das Berliner Denkmalselend, vom 28. V. 1873. Kunstwart XX 2 S. 405.

Fünf Briefe an Otto Franz Gensichen, Berliner Börsenzeitung 1916 N. 485.

Brief vom 6. IV. 1895 an den Herausgeber der Gegenwart über die Bismarckumfrage vom 1. IV. 1895. Literarisches Echo 19 S. 583.

Briefe an die Bredows. Kreuzzeitung 1918 N. 536 u. 540.

*

G. Friedländer, Fontanes Sinn für Feierlichkeit (mit einem Brief von 1884), Vossische Zeitung 1907 N. 401.

J. Horwitz, Th. Fontane. Ein Erinnerungsblatt. Nation XVI S. 6—7.

B. v. Lepel, 40 Jahre. Briefe an Th. Fontane von 1843—83. Berlin 1909. (Wenig ergiebig. Vgl. Grenzboten LXIX 15.)

*

Die beiden umfassenden Sammlungen von 1904 (376 Briefe) und 1910 (651 Briefe), von denen die erstere teils gekürzt, teils ergänzt in neuer Gestalt vom Verlag geplant wird, haben bei Erscheinen den weitesten Nachhall gefunden. Ich erwähne von diesen Besprechungen: C. Busse (Deutsche Monatsschrift 8 S. 81), F. Mauthner (Literarisches Echo 8 S. 157), J. Ettlinger (Münchner Allgemeine Zeitung 1905 N. 90), F. Poppenberg (Nation 22 S. 343), A. Eloesser (Vossische Zeitung 1904 N. 605), M. Necker (Die Wage, Wien, 7 N. 9), F. Dernburg (Berliner Tageblatt 1909 N. 617), O. Blumenthal (Neue Freie Presse 1909 N. 16300), E. Bertram (Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn 5 N. 6), H. Schneider (Grenzboten 71, 2 S. 83), Th. Mann (Zukunft 73 S. 1—21), E. Heilborn (Literarisches Echo 12 S. 1298 bis 1303). Sie suchen zumeist im Anschluß an die Briefe ein Charakterbild Fontanes zu geben. — Über die Gesichtspunkte der Auswahl in den beiden Sammlungen orientieren die Vorworte. — Eine dritte soll demnächst herauskommen.

Proben brachte zuerst das Literarische Echo und die Neue Deutsche Rundschau, letztere auch von dem wenig ergiebigen Briefwechsel Fontane-Wolfsohn. — „Einige Nachzügler, die für den Druck der Zweiten Sammlung leider zu spät ans Tageslicht traten", gibt O. Pniower.

Wichmann bringt die neben und vor den beiden großen Sammlungen wichtigste Veröffentlichung, 29 Stücke, Briefe und Postkarten, von denen nur

3 in die Zweite Sammlung aufgenommen sind. Eine Fülle charakteristischer Äußerungen über das eigne Leben, Schaffen und Schauen, über Deutschland, Berlin, Italien, über Briefstil, Autodidaxis, Persönlichkeiten (V. Hehn, A. Menzel) u. a. m. — Sehr interessant sind auch die Briefe an den österreichischen Literarhistoriker M. Necker (vgl. Literarisches Echo 7 S. 1127) und die Kreuzzeitungsredaktion vom zweiten Londoner Aufenthalt (vgl. Literarisches Echo 5 S. 34).

IV. Bücher und Dissertationen

F. Servaes, Theodor Fontane. Berlin 1900 (im wesentlichen = „Die Dichtung" hg. v. P. Remer, Bd. 24. — Vorstufe davon im „Pan" 1899, 3).

J. Ettlinger, Theodor Fontane. Band 18 der Sammlung „Die Literatur", hg. v. G. Brandes.

E. Croner, Fontanes Frauengestalten. Berlin 1906.

P. v. Szczepanski, Theodor Fontane. Hesses Volksbücherei N. 866—67.

R. Brandt, Theodor Fontane. Velhagen & Klasings Volksbücher N. 97.

C. Wegmann, Theodor Fontane als Übersetzer englischer und schottischer Balladen. Dissertation, Münster 1910.

A. Schultz, Das Fremdwort bei Theodor Fontane. Dissertation, Greifswald 1912.

E. Wenger, Theodor Fontanes Sprache und Stil in seinen modernen Romanen. Dissertation, Greifswald 1913.

G. Kricker, Theodor Fontane. Von seiner Art und epischen Technik. Berlin 1911. (Bonner Dissertation.)

G. Kricker, Theodor Fontane (mit einem Korreferat von G. Litzmann). Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn IX 1—2.

*

Gute kleine Monographien zur Einführung haben Servaes und Ettlinger geschrieben, besonders letzterer mit vortrefflichen Bemerkungen allgemeiner Art und zu einzelnen Werken, während Croner kaum über eine Zusammenstellung der in den Romanen vorgefundenen deskriptiven Züge hinauskommt. Im Anschluß an die Autobiographien entwirft Szczepanski ein Lebensbild Fontanes, dessen populärem Zweck die reichlichen Zitate und Inhaltsangaben entsprechen. Das weniger gelungene Brandtsche Heft ist mit Illustrationen (Fontanedenkmäler, -bilder, -stätten) geschmückt.

Unter den Dissertationen ist die Arbeit Wegmanns wertvoll durch das Zurückgreifen auf die Tunnelprotokolle, die teilweise zum Abdruck gelangen und eine genauere Datierung vieler Gedichte ermöglichen. Das Ziel, die „übertragenen Balladen vom künstlerischen und philologischen Standpunkt

aus zu würdigen", ist nur in Hinsicht des Philologischen erreicht. W. meint aus der engen Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts einen absolut gültigen Maßstab für die alten Dichtungen gewinnen zu können und betrachtet die Änderungen Fontanes a priori als Besserungen. — Von den Greifswalder Untersuchungen erweist sich die Schultzsche wenig fruchtbar, während Wenger vom Begriff des fontanischen Realismus als einer Mischung subjektiver und objektiver Elemente aus und ohne die dauernde Beziehung zum Dichter außer acht zu lassen, dessen Stil als Ausdruck der Persönlichkeit erforscht und in vielen Punkten, hinsichtlich des Gesprächhaften, der mäßigen und gemilderten Verwendung des Dialektes, der mündlichen Umgangssprache, des Antithetischen und der französischen Einflüsse, des Gebrauchs von Zitaten ꝛc. zu brauchbaren Ergebnissen gelangt.

In noch höherem Maße ist dies bei Kricker der Fall. Nur greift er in der Deutung seines reichen und übersichtlich gruppierten Beobachtungsmaterials fehl. Er will die „wesentlichen wiederkehrenden Kunstmittel auf ihr psychologisches Korrelat" zurückführen, die stilistisch-technische Untersuchung auf die seelische Eigenart Fontanes gründen. Aber diese Basis wird aus der Korrespondenz Fontanes gewonnen und damit einer der häufigsten Fehler intellektualistischer Literaturerklärung begangen, die Verwechselung von Persönlichkeit und Privatperson des Autors. Krickers Fontanebild ist, auf Grund einiger Briefe vom März 1888, willkürlich ins Schwarze verzeichnet. Er sieht wohl die Polarität des fontanischen Wesens, aber deren Auffassung als einer „Umbiegung der zwingenden skeptischen Hellsichtigkeit in den erlösenden fatalistischen Optimismus" verkennt, ganz abgesehen davon, daß sie das Dichterische Fontanes aufheben würde (da ein Dichter nie umbiegt, „uneigentlich" sich äußert, wenn er wirklich einer ist), auch das Wesen der menschlichen Persönlichkeit Fontanes, das gerade auf dem Gleichgewicht seiner ihm freilich sehr wohl bewußten Gegensätzlichkeiten (Ich und Ordnung) beruht. Kricker, durch momentane Stimmungsäußerungen verführt, will in Fontane eine „gleichgewichtslose Seele" finden, von der doch in der positiven, unbedingten Prosadichtung der vollkommenen Romane nichts zu spüren ist. — Auf den Irrtum, daß das klare Bild einer Persönlichkeit erst aus Briefen und dergleichen relativen Selbstzeugnissen zu gewinnen sei, auf die methodische Gefahr ihrer Verwertung zu psychologisch-literaturwissenschaftlicher Arbeit weist nachdrücklich G. Litzmann im polemischen Korreferat zu Kricker hin.

V. Aufsätze, Reden, Rezensionen

C. Alberti, Th. F. Gesellschaft 1889, 4.

P. Amann, F. und sein französisches Erbe. Euphorion XXI S. 270, 623, 790 ff.

O. Brahm, Kritische Schriften. 1915. Zweiter Band S. 266—79 [= Irrungen, Wirrungen (Frankfurter Zeitung, 20. IV. 88); Unwiederbringlich (Freie Bühne, 2. XII. 91); Th. F. † (Neue Deutsche Rundschau, Januar 1900)].

K. Burdach, Th. F. Rede bei der Enthüllung seines Denkmals in Berlin. Deutsche Rundschau 144 S. 64—72.

K. Frenzel, F. als Erzähler. Deutsche Rundschau 129 S. 153—57.

O. Frommel, Neuere deutsche Dichter in ihrer religiösen Stellung. Berlin 1902. S. 145—78.

Dr. phil. Helene Herrmann, Th. F.s Effi Briest. Die Geschichte eines Romans. Die Frau XIX S. 543, 610, 677 ff.

F. Herwig, Th. F. Über den Wassern V S. 77, 114, 374 ff.

H. Herz, Bischofsworte und seelsorgerliche Kritik. Bücherwelt IX S. 142, 201 ff.

F. Kinzel in L. Weber: Die Wissenschaften und Künste der Gegenwart in ihrer Stellung zum biblischen Christentum. 1898.

B. Litzmann, Zur Entwicklung des modernen deutschen Romans. Deutsche Revue XX 2 (1895).

M. Lorenz, Th. F. als Dichter und Kritiker. Preußische Jahrbücher 94 S. 191—205 (= M. L., Die Literatur am Jahrhundertende. Stuttgart 1900).

R. M. Meyer, Th. F. Allgemeine deutsche Biographie Bd. 48 S. 617—24 (= Gestalten und Probleme. 1905. S. 203 ff.).

R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin 1900. („Zwei Meister".)

H. Pantenius, Th. F. Velhagen & Klasings Monatshefte 1893, 2 S. 648—56.

O. Pniower, Dichtungen und Dichter. Essays und Studien. 1912. S. 286—350 [= Th. F. (Tag 20. IX. 08); Grete Minde (Monatsblätter der Gesellschaft für Heimatskunde der Provinz Brandenburg 1903); Irrungen, Wirrungen (Deutsche Rundschau, August 88); Fritz Katzfuß (Neue Rundschau, März 08)].

F. Poppenberg, Zwei Generationen im Roman. Magazin für Literatur 63 S. 1192—99.

F. Poppenberg, Th. F. Neue Deutsche Rundschau IX S. 1078—84.

P. Schlenther, Th. F. Vortrag gehalten in der freien literarischen Gesellschaft am 17. Okt. 1892 (Magazin für Literatur 61 S. 737—40). — Th. F. (Neue Freie Presse 1898 N. 12247). — Th. F. (Deutscher Nekrolog Bd. III S. 296—312), verwendet die beiden ersten Arbeiten. — Th. F. im Tiergarten. Zur Enthüllung seines Denkmals (Berliner Tageblatt 1910 N. 226).

E. Schmidt, Th. F. Deutsche Rundschau 97 S. 270—83 (= Charakteristiken, zweite Reihe. 1901).

E. Schmidt, Th. F. Rede bei der Enthüllung des Wieseschen Denkmals in Neu-Ruppin am 8. VI. 07. Deutsche Rundschau 132 S. 189—93.

F. Schönemann, Th. F. Volkserzieher XIV 9.
F. Schönemann, Th. F. als Märker. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII S. 385—402.
H. Spiero, Hermen. Essays und Studien. 1906. S. 1—23. — Th. F. Propyläen 1913 N. 51.
A. Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. 3. Aufl. 1905. S. 195—223.
Witzmann, Th. F. Deutsch-evangelische Blätter XXVIII S. 624, 696 ff.
E. v. Wolzogen, Erinnerungen an Th. F. Zeit 20 S. 9—11.
T. d. Wyzewa, Th. F. Revue politique et littéraire 1891 S. 751—56 (= W., Écrivains étrangers. Deuxième série. Paris 1897). Vgl. W. Paetow, Nationalzeitung 1897 N. 525.
T. d. Wyzewa, Un homme de lettres allemand. Revue des deux mondes V S. 934—45.

*

Die Fontaneliteratur ist bis heute zum größeren Teil eine Zeitschriften- und Zeitungsliteratur geblieben, die in breiterem Fluß mit der Anerkennung Fontanes in weiteren Kreisen Ende der 80er Jahre einsetzt und ihre Hochflut mit dem 70. Geburtstage und den Nekrologen von 1898 erreicht. Freilich fanden schon vorher einzelne Werke tüchtige oder wenigstens anerkennende Besprechungen, aber das blieb gelegentlich und ohne weiteren Nachhall. E. Engel spricht mit Recht (anläßlich des „Schach von Wuthenow" im Magazin für Literatur 1882 N. 52) von „L'Adultera" als dem „vielgelesenen und vielbewunderten, aber von der kritischen Zunft totgeschwiegenen Roman". Und auch das „viel gelesen" ist nur lokal zu verstehen. „Der Wanderhistoriker der Mark Brandenburg war nicht bloß als Journalist, sondern auch mit seinen spezifisch norddeutschen, ja so recht eigentlich preußischen Romanen und Sittenbildern auf das Publikum seiner engeren Heimat beschränkt, dessen Seele er freilich auch wie wenig andere verstand. Den Weg nach dem deutschen Süden und Österreich hat Fontane mit seinen autobiographischen Schriften gefunden" (Moritz Necker). Fontane war langhin in seiner Wirkung und Bedeutung auf Norddeutschland, ja Berlin festgelegt. G. Roethe konnte bei einer Besprechung von W. Lübkes Lebenserinnerungen (Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 2, 1891, S. 77) diesem durchaus zustimmen, „wenn er urteilt, daß der bedeutende Dichter die volle Würdigung noch immer nicht erfahren hat". In Süddeutschland war Fontane wenig, in Österreich gar nicht bekannt. Erst die späteren Werke, „Effi Briest" vor allem, haben da Wandel geschaffen. Heut ist es keine vereinzelte Stimme mehr, wenn F. Salten (Erscheinungen und Gestalten, 1913) Fontanes dichterische Kraft preist, „daß auch der Bodenfremde, auch der aus Süddeutschland Kommende in Norddeutschland keine Fremdheit spürt, sich von dem kühleren Hauch, den diese Menschlichkeit atmet, nicht beklemmend angeweht fühlt".

Trotz des relativ hohen Niveaus der späteren Artikel und Aufsätze über Fontane sind sie doch in der Mehrzahl von einer Konvention abhängig, die sich rasch gebildet und zäh behauptet hat, einem ungeprüften Fontanebild, dessen Grundzüge von den Verfassern meist schematisch in ihre Besprechungen, Aufsätze, Nekrologe übernommen wurden. Um so mehr empfiehlt sich eine kurze kritische Übersicht, eine Heraushebung des in gutem und schlechtem Sinn Bemerkenswerten aus der diesbezüglichen Literatur.

An die Spitze gehören die Bemühungen der Erich Schmidt, Paul Schlenther, Otto Brahm um Fontane, denen, als zur gleichen Gruppe gehörig, R. M. Meyer, Pniower, Burdach, Amann anzureihen sind. Von Schmidt, der den Dr. hon. c. bei der Berliner philosophischen Fakultät durchsetzte, ist neben der Würdigung im 2. Band der Charakteristiken die frische und schlagfertig formulierende Rede zur Enthüllung des Ruppiner Denkmals nicht zu vergessen. Schlenther und Brahm sind in Rede und Rezension unermüdlich für Fontane eingetreten. Mögen wir auch heute vieles anders sehen, da die Betrachtungsweise dieser Kritiker und Gelehrten nicht mehr die unsre ist, aus ihrer Zeit und deren Geist heraus haben sie Fontane, den es damals erst durchzusetzen galt, gute Dienste geleistet. — Burdach hat feinsinnige Parallelen zwischen dem Kleinschen Tiergartendenkmal und dem Spaziergänger Fontane gezogen. Mit Pniower beginnt dann schon die Detailforschung.

Von Meyers Arbeiten wird man das Kapitel seiner Literaturgeschichte dem Abriß in der Allgemeinen deutschen Biographie vorziehen, der neben dem Versuch einer „literarischen Vorgeschichte" Fontanes (die freilich über ein paar stoffliche Bezüge zu Alexis, Julius von Voß, Heinrich Smidt, A. von Sternberg, G. Hesekiel nicht hinauskommt) mit Urteilen wie „zu einem lebendigen Verhältnis an der märkischen Natur hat es die durchaus städterhafte Seele Fontanes nie gebracht" (vgl. demgegenüber die beiden ersten Kapitel des Spreelandes!) und der Auffassung seiner Romane als „psychologische Reisebilder in Romanform", der „Irrungen, Wirrungen" gar als „bis an die äußerste Grenze ihrer Dehnbarkeit gezerrte Form des Reisebilds" nur Befremden erregen kann. — Amann sucht im Euphorion mit umständlicher Akribie die „möglichst erschöpfende Analyse von Fontanes innerer Stellung zu deutschem und besonders französischem Wesen" zu geben. Er will die übliche Auffassung Fontanes als eines ausgesprochen norddeutschen Menschen korrigieren, ohne freilich weder für seine Persönlichkeit noch für seine Dichtung den Beweis eines Übergewichtes oder einer primären Gegebenheit französischen Wesens zu erbringen, da der Zitatenapparat sich auf die Briefe und Autobiographien beschränkt. Die Untersuchung leidet, ähnlich der Krickerschen, daran, daß die Werke eingestandenermaßen den „unmittelbaren" Zeugnissen der Briefe gegenüber als „aus zweiter Hand" betrachtet werden, eine Methode, die selbst bei einem so stark intellektuellen Dichter wie Fontane nicht verfängt. „Daß

Fontanes Dichtung," heißt es am Ende der umfänglichen Abhandlung, „die hier absichtlich kaum als Quelle benutzt wurde, auf Schritt und Tritt die oben nachgewiesenen Eigentümlichkeiten erkennen läßt, hat nichts Überraschendes; nur sind alle diese Züge nach künstlerischen Gesetzen und Notwendigkeiten transponiert, also gegenüber jenen unmittelbaren Zeugnissen aus zweiter Hand." Damit ist nicht nur, wie bei Kricker, die innere Lagerung der geistigen Schichten dieser Persönlichkeit, sondern auch das Wesen des dichterischen Prozesses total verkannt.

Brahm, in dem gelehrte und praktische Neigungen eigentümlich stritten, ist für die Auffassung der Stellung Fontanes zum Naturalismus, soweit man sie damals literarisch festzulegen suchte, wichtig geworden. Seine Stimme ist die vernehmlichste von denen gewesen, die Fontane einseitig für die jüngstdeutsche Bewegung in Anspruch nehmen wollten, obgleich der Alte die jungen Freunde über seine nur bedingte Anerkennung des Naturalismus nicht im Dunklen gelassen hat („Mit klingendem Spiel in das Lager der ‚Neuen' überzugehn, wäre Kleinigkeit und mir moralisch ganz unbedenklich, aber dazu fehlen mir einige Zentner Überzeugung. Ich sehe das Gute, aber auch das Nicht-Gute." Brief an Brahm). So sind Brahms Arbeiten über Fontane reich an interessanten Mitteilungen und Einzelheiten, aber einseitig und cum grano salis zu lesen. — Recht übel schneidet daneben Alberti ab. Es ist verwunderlich und wohl momentane Brieflaune, wenn Fontane später den Albertiaufsatz für das Beste erklärt (Brief an Wichmann), was gelegentlich des 70. Geburtstages über ihn geschrieben worden sei. Es mochte ihm wohl neben dem, was ihm sonst vor die Augen kam, den flüchtigen Zeitungsartikeln, das Beste scheinen, aber diese plump-jüngstdeutsche, grobe und verwirrte Lobpreisung (... ein Gedicht wie Archibald Douglas habe kein andrer Deutscher geschrieben, nur Wildenbruch, etwa im Hexenlied, ähnliches geleistet) dürfte schwerlich den dauernden Beifall des unsuperlativistischen, wildenbruchfremden Fontane gefunden haben. — In die gleiche Richtung einer Retouchierung des Fontanebildes ins Naturalistische weisen dann noch Wolzogen, Litzmann und Wyzewa.

Adolf Sterns Studie kommt über den Stoff und die Mache nirgends zur Darstellung und zum tieferen Gehalt, sie mutet heut recht eng an, bekundet Achtung und Gefühl für den Rang des Dichters, grenzt aber doch schon an das grämliche Nörglertum des Romanschriftstellers und Literaten Pantenius, dem „Quitt" und „Unterm Birnbaum" als Fontanes beste Leistungen gelten. Von da ist es nicht mehr allzuweit zu der lächerlichen Dreistigkeit, mit der O. Schmitz (Didaskalia 1896 N. 180) noch den Schöpfer der „Effi Briest" abfertigen zu können meinte. Ähnlich Schiefes hat nur noch Kinzel, mit unfreiwilliger Komik, vorgebracht. Seiner protestantisch-dogmatischen Beschränktheit stellt sich (1898!) Fontanes Bild also dar: „Er steht, seitdem

er, in dem Glauben an eine notwendige Auffrischung der Erzählkunst im modernsten Sinne, die Wege der Unsittenschilderung eingeschlagen, dem Christentum und der auf ihm basierenden Sittlichkeit fremd gegenüber. Das Gegenständliche beschäftigt ihn so ausschließlich, daß er verschmäht, es in das Licht eines sittlichen Urteils zu rücken, von religiösen Gesichtspunkten ganz zu schweigen. Daher die innere Unbefriedigung, mit der man seine modernen Romane aus der Hand legt. Neben dem vielen Unrat, der uns in ihnen entgegentritt, fehlt es an Licht, neben dem friedlosen Sinnentaumel an Frieden. Nur an der Wirklichkeit seiner Schilderungen soll man nicht zweifeln! Darf man das aber nicht, wenn er wie in ‚Cécile' in seine unsaubere Berliner Gesellschaft einen Hofprediger bringt, der nächtlicherweise bei mehr als anrüchigen Leuten den Tee nimmt? Geschieht das nicht nur, um den Schwarzen etwas anzuhängen?" — Neben dieses Kuriosum der Fontaneliteratur, die Formel vom „friedlosen Sinnentaumel" des herbsten und männlichsten deutschen Dichters dieser Jahrzehnte, sind als Gegenstück die sorgfältigen Beobachtungen zum Charakterbild und der Weltanschauung Fontanes zu stellen, die Witzmann in den Deutsch-evangelischen Blättern vom Standpunkt eines gemäßigten Protestantismus gegeben hat. Ähnlich sucht Frommel aus Bekenntnissen Fontanes und charakteristischen Zügen seiner Werke die Eigentümlichkeit seines Weltgefühls abzuleiten. — Eine Art katholischer Parallele zu Witzmann-Kinzel gibt Herwig-Herz.

Karl Frenzels Aufsatz begrenzt gut Fontanes technisch-formalen und stofflichen Kreis, wenn auch die ästhetische Wertung nicht überzeugt, die Fontanes besondere Art und Kunst mit fremden und zufälligen Maßstäben beikommen will. Fruchtbarer sucht Spiero den Dichter als Persönlichkeit aus seinem Werk und beide als Einheit zu fassen.

Von den Nekrologen wäre der Poppenbergs herauszuheben, obgleich er Fontane, wie das denn fast allgemein gang und gäbe war, gar zu sehr aufs Kleine und Idyllische stellt. Das Beste gab damals M. Lorenz, hinsichtlich der Charakteristik der Weltanschauung Fontanes und der historischen Einstellung das vortrefflichste Stück der gesamten bisher erwähnten Literatur. Freilich bleibt alles, dem knappen Raum entsprechend, in bloßer Andeutung verharren und entbehrt der Ausführung ins Einzelne, der Basis und Begründung, durch die solche Aperçus erst eindringlich und verbindlich werden. — Spätere Aufsätze bleiben meist hinter Lorenz zurück. So Schönemann, der die Erkenntnis des alten als des eigentlichen Fontane auf den früheren Standpunkt einer einseitigen Bewunderung der Preußenlieder und Wanderungen zurückschrauben möchte. Er sieht den wesentlichen Fontane schon in der ersten Auflage der Gedichte, in den späten Spruchgedichten einen Rückschritt vom Märker zum bloßen Berliner, „dilettantische Resignation". Fontane habe die „wahre verständnisvolle Liebe" gefehlt. Die „krampfhaft" auf die Berliner Romane ge-

richtete Aufmerksamkeit sei eine Angelegenheit der „Berliner Lokalpatrioten". Der Verfasser hat also wenig Ursache, gegen R. M. Meyers ästhetische Einsichtigkeit zu polemisieren.

Das weitaus Bedeutendste, was bis auf diesen Tag über Fontane geschrieben worden ist, enthält die Studie von Helene Herrmann über „Effi Briest". Sie gibt viel mehr, als der Titel vermuten läßt, im „Versuch einer unbewußten Vorgeschichte des Romans in der früheren Produktion von einem einzelnen Punkt aus einen Blick über die Kurve von Fontanes schriftstellerischem Werden". Das Auszeichnende liegt in der tiefen Einsicht der Verfasserin in die Gesetzlichkeit des Künstlerischen überhaupt. Sie hat, geschult an der Erneuerung der deutschen Verskunst durch George und Rilke, methodisch wohl auch an der durch Friedrich Gundolf inaugurierten Literaturbetrachtung, eine Höhe des ästhetischen Niveaus, die sie ihren Gegenstand ganz nach Maßgabe des allein Verbindlichen, des dichterischen Wesens und Wertes abhandeln läßt. Trotzdem und gerade deshalb muß gesagt werden, was gegen diese Betrachtung Fontanes einzuwenden ist. Die Herrmannsche Studie scheint aus ähnlichen Bedürfnissen entstanden, wie das vorliegende Buch, und eben darum eine Auseinandersetzung nicht gut zu umgehen.

Es ist ein gewisser Zwiespalt zwischen der Anlage der Abhandlung und dem ästhetischen Rüstzeug der Verfasserin, der Widerspruch hervorruft. Gewiß, Fontanes Natur enthält viel „Außerdichterisches", aber daß die „Dominante seines Wesens das Dichterische nicht war", daß im Mischungsverhältnis des Künstlerischen und Nur-Menschlichen das Letztere überwiege, ist eine Konzession, die H. Herrmann dem durch Stefan George geschaffenen neuen künstlerischen Niveau macht, unter dessen Erlebnis sie wohl zu nachdrücklich steht, als daß nicht einige Ungerechtigkeit gegen die zurückliegende Stufe der literarisch-dichterischen Entwicklung unsres Schrifttums ihre Wertungen beeinflußte. Gibt sie doch angesichts der Meisterschöpfungen Fontanes zu, daß auch er „aus einer unabgeleiteten inneren Wirklichkeit" heraus rede. „Fontanes Menschen- und Lebensschilderung hat die Sachen selbst, sie bezieht den Menschen nicht auf eine Theorie, ein Problem, eine Idee außerhalb seiner, wenigstens auf keins, das nicht einfach mit seinem Dasein gegeben wäre." Trotzdem geht die Abhandlung vom „Thema" der Eheschuld aus, das in „Effi Briest" seine reinste Verkörperung, in den früheren Werken nur eine unvollkommene Fassung erfahren haben soll. Damit ist an diese ein Maßstab gelegt, der ihnen nicht gerecht werden kann. Freilich meint die Verfasserin nicht „durch die Addition des Vorhandenen das neue so viel vollkommnere Gebilde erklären zu können", sie will „solcher lebenswidrigen, mechanischen Vorstellung" ausbiegen. Aber die Arbeit kommt doch darauf hinaus. Es ist nicht so, wie H. Herrmann, die sich da in einen Widerspruch verwickelt, meint: „Dem geheimen und unerklärlichen Rhythmus des Lebens nachzugehen, das die Menschen unmerklich Schritt

für Schritt in die Schuld drängt und sie doch nicht ,entschuldigt', sondern sein Gleichgewicht herstellt bis in die Seelen der Menschen hinein, dazu scheint ihn vor allem das Thema der Eheschuld gebracht zu haben", sondern die Kausalverbindung ist gerade umgekehrt, und im Grunde meint H. Herrmann dies auch. Was hätte es sonst für einen Sinn, von der „unabgeleiteten Wirklichkeit" Fontanes zu reden? Die methodische Anlage der Arbeit, dies Ausgehen vom Motiv, von dem Fontane niemals ausging, führt dann zu neuen falschen Konsequenzen. Fontanes Reichtum an Figuren entstammt nicht der „Kunst, einen begrenzten Besitz durch Abstufung zu bereichern". Das ist denn doch eine mechanistische Vorstellung und will nicht zu der „Form von Fontanes Menschenerlebnis" stimmen, von der doch vorher so gut gesagt wird, daß „dieser Charakteristiker vor allem von der Figur ausgeht, die er als ein ruhendes Gebilde bis in die kleinsten Äußerungen des Alltagslebens hinein durchzuorganisieren pflegt". Hier ist der Blickpunkt aufgezeigt, von dem aus man allein Fontanes dichterischen Werken beikommen kann, von der einzelnen Figur aus. Sie ist das Primäre, das Erlebnis, alles andre, Motive, Fabel, Ereignisse bleiben in dieser poetischen Welt sekundär. Und so auch nur läßt sich der Wert der früheren Schöpfungen Fontanes abmessen, die doch bedeutender und bleibender sind, als H. Herrmann von ihrer falschen Problemstellung aus meint, die sie nur als Vorstufen zur „Effi Briest" faßt.

Abgesehen von diesen prinzipiellen Einwänden ist die Abhandlung wie gesagt das Beste, was über Fontane von einem den heutigen Wünschen und Wirklichkeiten des deutschen geistigen Lebens offen zugewandten und doch objektiven Menschen gesagt worden ist. Vom Verhältnis Fontanes zum Heroischen ausgehend, findet die Verfasserin geradezu endgültige Worte für die Bedeutung Fontanes in unserer Zeit: „Sein Verhältnis zur Größe — er hat doch eben nur drum gewußt —, so sehr wir heute die Möglichkeit eines anderen Verhältnisses für uns zu erringen hoffen, ist uns um seiner absoluten Wahrhaftigkeit willen wertvoll, die lieber nüchtern erscheint als sich da mit Gefühlen brüstet, wo man nicht zureicht. Diese Selbstbewachung, dies Leisewerden aus Ehrfurcht vor der Wirklichkeit und aus Scheu vor der lügnerischen Phrase und angemaßter Pomposität ist uns heute kein letzter Wert mehr, aber als eine abwartende und vorläufige Haltung ein beträchtlicher Zwischenwert in unserer ethischen Skala. Es ist die Haltung, von der loszukommen wir das Recht erringen müssen, die uns aber als Erziehung zur Selbstprüfung und Wahrhaftigkeit unersetzbar war. — Und über solche zeitliche Bedeutung heraus bleibt ,in dem Fontaneschen' etwas Unverwüstliches. Das sichere Stilgefühl für die eigene Natur, das grenzbewußte Nicht mehr sein wollen als man ist, das aber auch ganz und gar, in jedem Zuge verwirklicht — diese Noblesse einer wissenden und leidenden Zurückhaltung ist in sich ein lebendiger Wert."

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen